Искусство КИНО

2 1976

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА
ШЛЮТ СЕРДЕЧНЫЙ ПРИВЕТ
ДЕЛЕГАТАМ
XXV СЪЕЗДА КПСС

Искусство кино

2/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

Содержание

Навстречу XXV съезду КПСС

1 Партия и кино

Наше вдохновение — тебе, партия!

9 Сергей Герасимов — Масштаб наших задач
12 Анатолий Колошин — Знамение времени
15 Тимофей Левчук — Плечом к плечу с эпохой
18 Сергей Бондарчук — Готовить наше завтра
21 Болот Шамшиев — Чувство семьи единой
24 Армен Джигарханян — Вечное обновление

Современность и экран

27 Эдуард Дубровский, Виктор Лисакович — Что можно рассмотреть в капле?

Навстречу XXV съезду КПСС

40 Александр Караганов — Осмысливая кинопроцесс
42 Ричард Викторов — Адрес: новые поколения
44 Борис Чирков — Счастье — это борьба
46 Феликс Соболев — Час осознания
49 Сулико Жгенти — Все краски палитры

Беседы за рабочим столом

51 Софико Чиаурели — Одаривать добром

Навстречу XXV съезду КПСС

63 Анатолий Слесаренко — Коммунисты 70-х
66 Виктор Туров — Характер, личность
68 Федор Хитрук — Учитель и агитатор
70 Константин Степанков — Народность искусства

Портреты

73 Борис Кимягаров — Открытое сердце

Навстречу XXV съезду КПСС

80 Генрих Малян — Мысль рождает форму
82 Валериу Гажиу — Глубочайшие корни
84 Майя Аймедова — «...Душ золотые россыпи»
86 Лев Черенцов — Документальная летопись

Из творческого опыта

88 Н. Лордкипанидзе — Г. Товстоногов работает с актерами

Навстречу XXV съезду КПСС

113 Валерий Ахадов — Художник и его герой
115 Марк Донской — Диалектика борьбы
117 Александр Буримский — Пятилетка в действии

За рубежом

119 Ю. Ханютин — Документальный фильм — что нового?
139 Георгий Капралов — «С доминантой на общество»
152 — Синерама

Сценарий

159 В. Черных — Собственное мнение

191 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Before the XXV Party Congress

The Party and Cinema (Editorial), (p. 1).

Our Inspiration — To You, Party

Sergei Gerasimov, Anatoly Koloshin, Timofei Levchuk, Sergei Bondarchuk, Bolot Shamshiev, Armen Dgygarkhanian, Alexandr Karaganov, Richard Viktorov, Boris Chirkov, Felix Sobolev, Suliko Zgenty, Anatoly Slesarenko, Viktor Turov, Fiodor Hitruk, Konstantin Stepankov, Genrih Malian, Valeriu Gaziu, Maia Ajmedova, Lev Cherentsov, Valery Akhadov, Mark Donskoy, Alexandr Burimsky

How Does Our Multinational Soviet Cinema Meet the XXV Congress of CPSU? What Artistic Problems Are in the Centre of the Cineastes' Attention Today?
Scriptwriters, directors, actors answer the questions of «IK». (Pp. 9—27, 40—51, 63—73, 80—89, 113—119).

The Time and the Screen

Eduard Dubrovsky, Viktor Lisakovitch

What Can You See in the Drop? (p. 27).
Scriptwriter Eduard Dubrovsky and the director of the new TV film «Tell Me About Your Home» Viktor Lisakovitch talk on the problems of the modern documental cinema.

Talks at the Working Table

Sofiko Chiaurely

To Endow With the Good (p. 51).
Talk with the Georgian actress, People's artist of the USSR Sofiko Chiaurely.

Profiles

Boris Kimiagarov

The Open Heart (p. 73).
Memoirs of the Tajik director Boris Kimiagarov about the prominent master of the Kazakh cinema Shaken Ajmanov.

From the Artistic Experience

Natela Lordkipanidse

Tovstonogov Is Working With the Actors (p. 89).
Notes from the rehearsals of BDT's performance «The Inspector» (directed by People's artist of the USSR Grygory Tovstonogov), showing the process of the director's work with actors.

Abroad

Yury Haniutin

Documental Film — What Is the News? (p. 119)..

Georgy Kapralov

Article about the documental films of the IX International film festival in Moscow.
«With the Dominant to the Society» (p. 139)
Article about the program of the IX International film festival in Moscow (beginning see in «IK» 1, 1976).
Cinerama (p. 152).
Information about the news in cinema abroad.

Script

Valentin Chernih

The Personal Opinion (p. 159).

Filmography (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1976

Индекс 70402

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 19/XI-1975 г. А01177. Подписано к печати 13/I-1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 61530 экз. Заказ 4226. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Партия и кино

Каждая новая пятилетка знаменует собой новый шаг нашей страны, нашего общества к коммунизму. Каждый новый съезд Коммунистической партии Советского Союза становится очередным рубежом, достигнутым советским народом на этом победном пути.

Минувшая, девятая пятилетка была ознаменована завоеваниями на всех фронтах коммунистического строительства. Она стала еще одним наглядным примером жизненной силы социалистического общества, его неиссякаемой энергии и неисчерпаемых резервов. Трудовые победы советских людей становятся не только могучим фактором экономического развития страны, но и явлением политического значения, вновь и вновь подтверждающим эффективность социалистических методов хозяйствования и плодотворность идей, которыми вдохновляются эти свершения.

Решения XXIV съезда КПСС освещали и направляли всю жизнь советского народа в годы девятой пятилетки, всю созидательную работу народа, партии. Они определяли развитие всех сфер духовной, культурной жизни советских людей, в том числе развитие литературы и искусства. Период между XXIV и XXV съездами партии был ознаменован дальнейшим углублением тех процессов, которые составляют силу и содержание социалистической экономики и коммунистического мировоззрения, процессов, фундамент которых был заложен всей историей первой в мире страны социализма.

Плодотворное развитие получила политика мира — краеугольный камень внешней политики Советского государства с момента его основания. Благодаря последовательной активной деятельности ЦК КПСС, его Политбюро во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым достигнуты большие успехи в осуществлении Программы мира, в углублении и развитии разрядки международной напряженности, в упрочении мира и безопасности народов. Это подлинно творческое развитие принципов мирного сосуществования, за которые с такой последовательностью боролся В. И. Ленин. Это убедительная победа нашей идеологии.

Громадную роль во внутриполитической жизни страны, в жизни всего советского общества сыграло дальнейшее развитие партией основных принципов ленинской национальной политики. Отчетный доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева XXIV съезду КПСС, его разделы, посвященные вопросам национальной политики партии, Постановление ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» вошли в сокровищницу ленинизма как выдающиеся теоретические документы. В них глубоко и всесторонне осмыслены определяющие процессы, которые происходят в советском обществе на совре-

менном этапе, когда «за годы строительства социализма и коммунизма в СССР возникла новая историческая общность людей — советский народ». Они теоретически обосновали важнейшие аспекты развития многонациональной социалистической культуры в современных условиях, стали мощным стимулом для нового ее расцвета. Расцвет советской многонациональной культуры — яркая, наглядная победа нашей идеологии.

Ряд важнейших партийных документов, принятых за годы, прошедшие после XXIV съезда КПСС, посвящен главнейшим проблемам экономической жизни страны, вступившей в период научно-технической революции. Эту революцию, как и любую другую, делают люди — поэтому и проблемы НТР, при всей их специфичности,— также прежде всего проблемы идеологические. Как указывал товарищ Л. И. Брежнев в своем выступлении перед избирателями Бауманского избирательного округа, «наши темпы продвижения к коммунизму все заметнее зависят от интеллектуального потенциала общества».

Весь огромный круг политических, экономических, идеологических вопросов, решением которых занята сегодня партия, прямо и непосредственно касается советского искусства, которое глубоко и всесторонне связано с жизнью народа, с делами партии.

«Литературное дело,— писал В. И. Ленин,— должно стать **частью** общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»*.

Ленинские принципы партийности искусства, ленинская теория отражения — вот та незыблемая основа, на которой партия строит сегодня свое руководство художественным творчеством, заботясь о дальнейшем развитии этих принципов в новых условиях, когда «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

Для деятелей советской культуры это положение, выдвинутое товарищем Л. И. Брежневым в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза, является определяющим. Искусство, указывает партия, призвано играть все более активную роль в формировании мировоззрения советских людей. Огромность целей, стоящих перед нашим обществом, обусловливает масштабы целей, стоящих перед искусством. «Естественно поэтому,— говорил товарищ Л. И. Брежнев,— что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

Минувшая, девятая пятилетка стала в этом смысле особенно ярким, воодушевляющим примером. Вся теоретическая и практическая деятельность партии в области культурного строительства служит образцом подлинно творческого развития основополагающих ленинских идей о партийном руководстве искусством, о повышении организующей роли партии в жизни художника. И в ответ на эту заботу деятели советского искусства сознают себя мобилизованными на успешное выполнение главной задачи всей идейно-воспитательной работы партии — «формирование у широчайших масс трудящихся коммунистического мировоззрения, воспитание их на идеях марксизма-ленинизма».

Естественно и закономерно, что предметом особого внимания партии стал кинематограф, самое массовое из искусств. Это внимание нашло наиболее полное воплощение в Постановле-

---

* В. И. Ленин Соч., т. 12, стр. 101.

нии ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — документе, на многие годы вперед определившем жизнь советского киноискусства. В Постановлении были проанализированы основные процессы и тенденции современного советского кинематографа, они были рассмотрены с подлинно партийной требовательностью и в то же время с глубочайшим уважением к художнику, его таланту, к личностной природе художественного творчества. Постановление ЦК КПСС еще и еще раз напомнило о незыблемости критериев социалистического реализма, о том, что главной задачей советского искусства было и остается служение делу коммунистического строительства. «Сила партийного руководства,— говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии,— в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах». Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» стало наглядным примером вдохновляющей силы такого руководства.

Ленинские принципы партийного руководства искусством воплощены в таких партийных документах, как приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм» по случаю ее пятидесятилетия, письма Л. И. Брежнева участникам и гостям Международных кинофестивалей в Москве и Ташкенте, Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе, как речь Н. В. Подгорного на праздновании юбилея «Мосфильма». В этих документах содержится ряд важнейших теоретических положений, посвященных раскрытию существенных особенностей художественного творчества на современном этапе. Идеи и мысли, изложенные в этих документах, представляют собою поистине воодушевляющую программу действий для советских художников. Снова и снова вчитываясь в строки партийных документов, деятели нашего искусства открывают все новые возможности, новые увлекательные перспективы для творчества.

●

Обращаясь к коллективу мосфильмовцев, Л. И. Брежнев писал:

«Миллионы зрителей ждут от вас новых произведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

В сконцентрированной, емкой форме здесь сформулированы важнейшие для советского художника критерии. Одно из главных требований партии к произведениям искусства — будить мысль, помогать глубже осознать смысл и революционную суть эпохи — содержит в себе мобилизующую программу действий. Оно развивает и конкретизирует положение об активном, формирующем влиянии искусства на жизнь, на общество, положение, выдвинутое еще В. И. Лениным. «Искусство принадлежит народу,— говорил В. И. Ленин.— Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их»*.

Два партийных документа, разделенные полувеком, объединены пафосом утверждения искусства, не просто отражающего, но и формирующего духовную жизнь общества, искусства социально, политически а к т и в н о г о. Именно это качество определило и лучшие традиции советского кинематографа.

Обращаясь с высокой трибуны киноэкрана к многомиллионному советскому зрителю, партийный художник обращается к своему единомышленнику, к современнику, товарищу по борьбе

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве», сб. М., Государственное издательство художественной литературы, 1960, стр. 660.

и строительству. И этот разговор должен быть прямым, откровенным, он должен касаться существеннейших проблем нашего бытия; такой разговор — это всегда соразмышление о человеке и его месте в жизни, в обществе, в борьбе. Соразмышление о тех чертах подлинно коммунистической идейности, коммунистической морали и нравственности, которые все более определяют нашу жизнь и утверждению которых служит советское искусство.

«Следуя принципам социалистического реализма, советские кинематографисты призваны правдиво, глубоко и ярко отразить нашу жизнь во всем ее многообразии, со всеми ее сложностями, острым взглядом художника увидеть в ней черты коммунистического завтра и страстно утверждать их могучей силой искусства»,— говорил Н. В. Подгорный на праздновании юбилея «Мосфильма».

Интересы коммунистического строительства — эти главные ориентиры в оценке произведений социалистического реализма, указанные В. И. Лениным,—остаются всегда незыблемыми для советского художника. Вне этих ориентиров творчество даже талантливого художника неизбежно обречено на отрыв от жизненной реальности, от насущных забот советского народа — и потому обречено на увядание. Содержавшаяся в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» серьезная и справедливая критика касалась прежде всего произведений, авторы которых в той или иной степени отступали от этих единственно верных путей, от плодоносящих традиций советского партийного искусства. Такими отступлениями являются как назойливое педалирование, смакование бытующих еще в нашем обществе недостатков, так и чрезмерная робость в подходе к реально существующим, острым и волнующим нашего современника проблемам. Предостерегая от первой тенденции, не имеющей ничего общего с истинной заинтересованностью художника, с его стремлением способствовать своим искусством дальнейшему плодотворному развитию общества, партия в то же время призывает к творческой инициативе и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития. Вся история советского кинематографа дает нам образцы такой смелости, такой инициативы. В лучших своих произведениях советское киноискусство решительно прорывалось к наиболее актуальным, требующим активного общественного внимания проблемам и вело острый, принципиальный разговор о современном герое, его месте в жизни, об определяющих чертах нашего современника. И в то же время о том, что мешает поступательному движению общества, тянет назад, сковывает, тормозит инициативу, творческую энергию народа.

Жизнь не стоит на месте, ее темпы неуклонно растут, меняется характер проблем, свидетельствующих о принципиально новых общественных явлениях, и естественно, что от художника требуется повышенное внимание к действительности, чтобы не отстать от времени, чтобы говорить с экрана о вопросах не вчерашнего дня, а нашего стремительного сегодня. И говорить со всей гражданской, партийной страстностью и художественной убедительностью.

Партия постоянно напоминает о том, что даже самые значительные идеи в искусстве не могут существовать вне яркой, достойной этих идей художественной формы. «Да будет позволено заметить здесь, что у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме,— говорил в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии товарищ Л. И. Брежнев.— Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

Таланту, творческой индивидуальности художника партия придает огромное значение, она требует внимательного, бережного и тактичного к нему отношения, помнит о словах В. И. Ленина: «Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать»*. Это внима-

* В. И. Ленин Соч., т. 48, стр. 182.

ние и этот такт должны постоянно сочетаться с бескомпромиссной требовательностью в принципиальных вопросах художественного творчества, в вопросах, связанных с позицией художника, зрелостью и масштабностью задач, которые он ставит перед собою. Иначе самые благие намерения оборачиваются неудачей, и работа над произведениями, посвященными важным и актуальным явлениям современности, оказывается в результате бесплодной.

Огромное значение для всего советского искусства в этом смысле имело Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где содержались коренные требования к нашей критике еще более активно проводить линию партии, выступать с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактичным, заинтересованным отношением к творцам художественных ценностей. Предостерегая от субъективизма в оценке произведений искусства, Постановление ЦК КПСС вновь и вновь выдвинуло в качестве незыблемого критерия в оценке произведений искусства социалистического реализма их партийность, служение делу коммунистического строительства, утверждение коммунистических идеалов.

●

Поистине программным документом стало для советского киноискусства Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Его влияние на жизнь нашего кинематографа огромно и многообразно.

Дав глубокий анализ состоянию дел в советской кинематографии, по достоинству оценив накопленный положительный опыт, ЦК КПСС в своем Постановлении указал на ряд направлений в идеологической жизни страны, где кинематограф использовал свои богатейшие возможности не в полную силу. Важнейшие процессы современности без должной глубины отражались в киноискусстве; некоторым фильмам не хватало идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. Порою правдивый показ жизни с позиций ленинской партийности подменялся поверхностным, односторонним, а иногда неверным истолкованием событий и фактов. Со всей остротой был поставлен вопрос о необходимости создания впечатляющих образов наших современников, героев, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам.

Весь пафос Постановления ЦК КПСС был направлен на то, чтобы способствовать дальнейшему всестороннему развитию советской кинематографии, повышению ее идейно-художественного уровня, углублению ее революционных традиций, усилению роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни народа.

«Киноискусство,— указывалось в Постановлении,— призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед».

Выдвинутые партией требования стали боевой программой действий для советских кинематографистов. За годы, прошедшие после принятия Постановления ЦК КПСС, в кинематографе развернулась серьезная перестройка всей его деятельности.

Главным итогом этой перестройки стал решительный поворот к современной проблематике.

Годы девятой пятилетки были ознаменованы появлением на экранах целого ряда крупных, принципиально важных произведений, раскрывающих сегодняшний день Советской страны и ее славное прошлое. Справедливый упрек партии в том, что на экране «не получила должного развития художественная кинопублицистика», был воспринят деятелями кинематографа прежде всего как мобилизующий призыв активнее обращаться к темам, находящимся на самой передовой линии нашего времени, к героям, определяющим его дух, его пафос, его движение вперед.

Сегодня советское киноискусство включилось в разговор о насущных проблемах, связанных с экономикой, с научно-технической революцией, новыми формами и методами хозяйствования и управления. Как и надлежит художественному творчеству, оно прежде всего интересуется человеческими, нравственными, психологическими аспектами этих проблем; тот интерес к «производственной тематике», который так вырос в нашем искусстве, поэтому не возвращает к печально известным традициям «производственного» фильма, когда станки отодвигали человека на второй план, а ведет к принципиально новой ступени художественного освоения действительности в ее диалектике, в сложном сплаве взаимоотношений, складывающихся в современном социалистическом обществе, где неразрывны сами эти понятия: труд и мораль.

Именно с таких позиций обращаются к проблемам современной научно-технической революции фильмы «Премия», «Старые стены», «Здесь наш дом», «Самый жаркий месяц», «День приема по личным вопросам», «Человек на своем месте» и другие. Их герои по-разному воплощают тип нашего современника, человека богатого внутреннего мира и больших целей, они служат утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни. Успех таких произведений свидетельствует о том, насколько верен и плодотворен этот курс.

На экранах страны появился также целый ряд фильмов, авторы которых стремились глубоко запечатлеть героизм советских людей, трудный, но славный путь, пройденный нашим народом под руководством КПСС. Такие фильмы, как «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Блокада», «Фронт без флангов», «Высокое звание», по-своему развившие опыт эпопеи «Освобождение»; как и документальные ленты «Шел солдат...», «Мир дому твоему», они стали достойным откликом нашего киноискусства на событие огромного политического значения — празднование 30-летия Победы советского народа над фашизмом.

Дальнейшее развитие за годы девятой пятилетки получили кинематографии союзных республик. Их мастера выпустили на всесоюзный экран произведения зрелые и талантливые, свидетельствующие о серьезном возмужании национального киноискусства, такие, как «Поклонись огню», «Набат», «Тепло твоих рук», «В бой идут одни «старики», «Мой добрый человек», «Лютый» и другие. В лучших произведениях студий союзных республик наиболее полно проявляется интернациональный характер нашего киноискусства. Черты национальных традиций, национального искусства сплавлены в них с коммунистической идеологией, с глубоким пониманием общности путей и задач, стоящих перед многонациональным советским народом. Сегодня опыт, связанный в нашем кинематографе с деятельностью старейших студий Москвы и Ленинграда, все чаще подхватывается и смело, творчески развивается и обогащается в фильмах молодых национальных кинематографий.

Курс мира, провозглашенный КПСС и успешно претворяемый в жизнь, также нашел многообразное выражение в практике нашего киноискусства. Фильмы, создаваемые студиями Советского Союза, неизменно несут идеи мира и дружбы, они пронизаны подлинно гуманистическим содержанием. Вместе с тем — и это важно отметить — повысилась политическая активность нашего кинематографа, его идейная наступательность. Говоря о международном звучании советского киноискусства, необходимо постоянно помнить о его важнейшей миссии нести миру правду о Стране Советов, о нашем образе жизни, наших задачах, нашей идеологии. В обстановке усиливающейся идеологической борьбы советский кинематограф должен занять особое место; художники призваны средствами киноискусства давать решительный отпор происках буржуазной идеологии, утверждать на международном экране идеи коммунизма. Кино было и остается одним из важнейших плацдармов идеологической битвы, кипящей в современном мире, подчеркивает партия. В своих программных документах она неизменно напоминает, что советские кинематографисты призваны последовательно выполнять свою революционную гуманистическую миссию: нести яркое, образное слово коммунистической правды, обнажать истинное лицо оруженосцев империализма, его лакеев.

Эти традиции политического кинематографа получили свое продолжение в таких заметных фильмах нашего кино, как игровая лента «Это сладкое слово — свобода!», как документальные картины «Трудные дороги мира», «Это беспокойное студенчество», «Чужого горя не бывает...», «Пылающий континент», «Камарадос», «Сердце Корвалана» и другие.

Время выдвигает все новые требования к советскому кинематографу. И одним из решающих сегодня становится требование высокого художественного качества фильмов.

В своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе товарищ Л. И. Брежнев обращал особое внимание на необходимость решительно повысить весь уровень советского киноискусства, к а ж д о г о из его произведений. Выполнение этой задачи требует упорной и настойчивой работы во всех звеньях кинематографического производства. Необходимы дальнейшее повышение профессионализма каждого из работников, связанных с созданием фильмов, рост идейной зрелости и художественного мастерства режиссеров, драматургов, операторов, актеров, создание такой атмосферы на студиях, которая сделала бы невозможным запуск в производство неполноценных сценариев. На экран должны выходить произведения больших мыслей и чувств, способные ответить возросшим духовным запросам современного зрителя.

Партия призывает мастеров экрана к творческой инициативе и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития, к вторжению в самый широкий круг современных проблем и отражению их в произведениях ярких по форме, интересных для массового зрителя, разнообразных по художественным средствам и жанрам.

Работа по выполнению указаний партии, развернувшаяся во всех звеньях советского кинематографа, дала свои первые плоды. Однако каждый из деятелей киноискусства отчетливо сознает, что это лишь начало большого и сложного процесса. Еще далеко не все произведения отвечают тем высоким требованиям, которые предъявляет к искусству партия и народ, еще нередко дают себя знать робость в подходе к темам актуальным и острым, стереотипность художественного мышления, не всегда еще удается увидеть в окружающей действительности героя содержательного, интересного, способного выразить и дух и смысл своего времени, убедительно воплотить такого героя на экране. Еще не изжито до конца мелкотемье и поверхностность в подходе к явлениям жизни, еще далеко не все произведения несут в себе активную гражданскую позицию художника.

Задача вести неустанный поиск путей к сердцу зрителя, к его разуму, вопросы упрочения контактов с широкой зрительской аудиторией остаются одной из главных забот художника, ибо слабое, невыразительное художественное воплощение сводит на нет серьезность и значительность темы. Кинокритике, кинематографическим журналам надлежит уделять этим вопросам повседневное внимание. Не может не тревожить все еще слишком разительный диапазон, существующий между лучшими достижениями кинематографа последних лет и его неудачами.

Отмечая безусловные успехи, которых добилось советское киноискусство за годы девятой пятилетки, работники кинематографии должны думать о новых вершинах, о том, что еще предстоит сделать, чтобы каждое произведение отвечало самым высоким требованиям нашего времени.

Первостепенное значение партия придает вопросам идейного воспитания художника, формирования его мировоззрения. В этом деле большую роль призваны сыграть творческие и общественные организации, в частности, Союз кинематографистов СССР, которому, как указывалось в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», необходимо «улучшить воспитание творческих кадров, способствовать повышению у них чувства ответственности за свой труд, направлять внимание мастеров экрана на актуальные проблемы коммунистического строительства». За годы, прошедшие после опубликования Постановления, Союз кинематографистов СССР сделал немало для выполнения этих важнейших задач. Однако для того, чтобы творческая работа во всех кинематографических организациях отвечала запросам

сегодняшнего дня, для того, чтобы все звенья Союза кинематографистов были готовы к выполнению новых, еще более грандиозных задач, которые поставит перед советским киноискусством XXV съезд КПСС,— предстоит еще много и упорно работать. Орденоносный Союз кинематографистов призван быть творческим штабом разносторонней деятельности мастеров кино, он в первую очередь должен поддерживать все подлинно новаторское, талантливое, подвергая принципиальной критике неверные тенденции и слабые произведения.

Повышение творческой активности художников, их поворот к современной тематике доказывают, насколько вдохновляющим влиянием на творчество обладает то бережное, вдумчивое внимание, которым окружила киноискусство партия.

«Интересное, динамичное время переживает сейчас кинематограф,— писал узбекский режиссер Равиль Батыров.— Если б понадобилось в немногих словах дать определение этому времени, я бы назвал его порой напряженной самокритики, упорного творческого поиска... Стремление выйти на новые просторы сейчас, после того, как мысли, так четко выраженные в Постановлении ЦК, в приветствиях Л. И. Брежнева Московскому и Ташкентскому МКФ, «Мосфильму», участникам и гостям Кишиневского фестиваля, многократно продуманы, прочувствованы, оценены во всей их глубине,— стремление это владеет многими товарищами по профессии и у нас в Ташкенте, и во Фрунзе, и в Таллине, и в Ленинграде, и в Минске, и в Ашхабаде, и, конечно, в нашей кинематографической «Мекке» — на студиях Москвы».

«Слово партии, идеи, высказанные Генеральным секретарем ее Центрального Комитета, были восприняты нашими художниками с глубоким пониманием и благодарностью, как развернутая программа всей нашей творческой жизни,— писал Игорь Таланкин.— Ее выполнение привело к дальнейшему сплочению сил советского киноискусства вокруг главных, основных задач, выдвигаемых Временем. Годы, прошедшие с момента принятия Постановления, были годами интенсивной работы, направленной на успешное выполнение задач, выдвинутых перед советским кинематографом всем ходом нашего исторического развития и с исчерпывающей полнотой сформулированных партией».

«Постановление ЦК КПСС являет новый пример плодотворности отношений партии и художника, государства и художника в нашей стране,— писал Андрей Михалков-Кончаловский в своей статье «Время творчества».— В этом документе все направлено на то, чтобы помочь нам в нашем труде. И не содержится ни одной оценки, ни одной рекомендации, которые не были бы выращены всем ходом нашей жизни, не выражали бы нашего понимания стоящих перед советским кинематографом задач и еще далеких от решения проблем. У нас сейчас отличное настроение. Мы верим: дело теперь пойдет быстрее, энергичнее, и то, что необходимо нам всем, начнет претворяться в жизнь».

Под знаком такого творческого подъема прошла наша девятая пятилетка. С отличным настроением, с новыми творческими планами встречают советские кинематографисты XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Они готовы к выполнению тех увлекательных, масштабных задач, которые поставит перед искусством предстоящий съезд. Девиз десятой пятилетки — качество — станет девизом кинематографа.

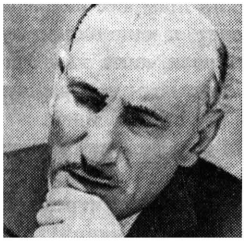
Народ, партия ждут от киноискусства реального вклада в общее дело строительства коммунизма. «Массовость кинематографа, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития. Партия заинтересована в том, чтобы эта сила все более активно использовалась в борьбе за коммунизм»,— так писал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе.

Работники советского киноискусства сделают все, чтобы всем своим творчеством оправдать надежды и доверие партии, создавать такие произведения экрана, в которых объединились бы, как указывал В. И. Ленин, чувство, мысль и воля масс.

Наше вдохновение — тебе, партия!

Как встречает многонациональный советский кинематограф XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза? Какие творческие проблемы находятся сегодня в центре внимания художников экрана?

На эти вопросы «Искусства кино» отвечают кинодраматурги, режиссеры, актеры.



Сергей Герасимов

Масштаб наших задач

XXIV съезд КПСС принял программу строительства развитого социализма в нашей стране. За годы девятой пятилетки осуществлены большие преобразования во всех сферах жизни — экономической, социальной, нравственной, идеологической.

Все, свершенное за истекшее пятилетие советским народом, все достижения наши в коммунистическом строительстве и на международной арене блестяще и неопровержимо подтвердили: да, линия, выработанная Коммунистической партией на XXIV съезде, была единственно верной!

Начало нового этапа советской истории будет ознаменовано XXV съездом КПСС. Ему предстоит наметить пути развития советского общества, исходя «как из текущих нужд и потребностей, так и из учета более отдаленных целей, из того, какой мы хотим видеть свою страну к концу века» (Л. И. Брежнев). Какое же место в этой глобальной по масштабам работе занимало и должно занимать в будущем советское кино?

Я очень опасаюсь заниматься дилетантской футурологией. И тем не менее мне представляется очевидным, что множество разнообразных факторов, которые непрерывно и часто с нарастающей силой влияют сегодня на жизнь человеческую, на развитие общества, на его экономические достижения и моральный климат, к примеру, еще значительнее проявят себя в ближайшую четверть века. Кинематограф же, как и искусство в целом, определенным образом связан и с культурой, и с идеологией, и с политикой, и с экономикой, и потому роль его в осуществлении тех задач, которые стоят перед обществом развитого социализма, чрезвычайно велика.

Ориентируясь на будущее, имеет смысл задуматься над самыми существенными и крупными проблемами; их подлинный масштаб трудно порой предвидеть — не только в области кинематографа. Сама жизнь развивается стремительно. Могущество человека, его знания возрастают с невиданной быстротой. Кто бы мог думать еще несколько лет назад, что наука и техника дадут нам в руки такие ресурсы и средства, которые позволят, скажем, получить подробное фотографическое изображение Венеры!

А сегодня все видели эти уникальные фотографии. Причем на третий-четвертый день после события люди уже склонны считать его словно бы нормой и ждать чего-то нового, еще более невероятного. Так устроен человек. Таково наше время. Границ человеческим потребностям (я имею в виду потребности интеллектуальные, духовные, стремление освоить неведомые до сих пор стороны бытия) — нет. Ясно, что и искусство, кино в том числе, имеет в современном мире бескрайнее поле деятельности, широкие, открытые горизонты.

Думаю, что независимо от того, как будет формироваться внешний облик нового мира

в последней четверти XX века, всегда наибольший интерес и наибольшее беспокойство художника будет вызывать сам человек. Он уже доказал, что может многое создать, многое совершить. Доказал он и то, что многое может разрушить. И в этой связи одним из важнейших факторов современного развития, который непосредственно влияет на все наши планы и открывает перед человечеством благоприятные перспективы, является линия, выработанная XXIV съездом КПСС и принятая на вооружение нашим обществом — советская Программа мира, единодушно поддержанная народами братских социалистических стран, встречающая понимание миллионов людей на Земле. Ведь каждый день мирного бытия — это наращивание материальных богатств и нравственного капитала человеческого сообщества. Претворение в жизнь Программы мира — это последовательное противодействие самой идее войны как способу разрешения существующих в мире противоречий. На всех фазах своей истории капитализм ориентировался, в той или иной мере, на войну, видя в ней средство достижения своих целей, рассматривая ее как некую неизбежность. Исключить войны из жизни человечества — вот всемирно-историческая задача, выдвинутая социализмом, впервые поставившим вопросы войны и мира, мирного сосуществования в таком объеме и столь глубоко. На нашей планете можно прожить без войн! Должно и можно жить в мире! Результаты усилий Коммунистической партии, нашего государства подтверждают это убедительнейшим образом. Советская мирная политика, которую с такой мудрой последовательностью осуществляет ленинский ЦК нашей партии и лично товарищ Леонид Ильич Брежнев, увенчалась, как известно, немалыми успехами. Можно и в дальнейшем ожидать столь же плодотворного ее развития. Не сомневаюсь, что так оно и будет, хотя сегодня на земле еще остаются «горячие точки» и есть могущественные силы, пытающиеся вернуть мир к состоянию опасной конфронтации.

Успехи сил мира — вот что является отправной точкой на пути в будущее, генеральным критерием человеческого прогресса, прогресса личности в условиях развивающегося общества. Иные масштабы, более высокие социальные и нравственные критерии представляются мне в будущем в отношениях между народами! Иная мера зрелости этих отношений.

Забота о таком будущем ложится и на плечи искусства.

Кинематограф, как самое демократичное, массовое и наиболее мобильное искусство, легко проникающее повсюду, живо реагирующее на изменения действительности, становится одним из решающих факторов в борьбе за нового человека. Сегодняшняя молодежь, например, в значительной мере ориентируется на кино — в своих вкусах, манере поведения, в своем понимании тех или иных жизненных явлений.

Степень влияния кинематографа на зрителя ныне помножена на возможности телевидения: телевизионная сеть охватывает сейчас практически всю страну. Дальнейший технический прогресс неизбежно приведет к еще большему усилению роли кино как фактора воспитания и средства пропаганды наших идей.

Сегодня нередко приходится слышать в частных разговорах, особенно в тех, что ведутся в кулуарах западной кинематографии, что кино не то уступило в борьбе с телевидением, не то внутренне иссякло.

У нас такое мнение не находит и не может найти поддержки. Прямой конкуренции между кинематографом и телевидением в нашей стране нет, а ряд значительных, в высшей степени интересных и глубоких произведений, появившихся на нашем экране в истекшем пятилетии, показывает, что процесс развития нашего киноискусства продолжается. И продолжается успешно, хотя нерешенных проблем и невыполненных задач остается еще немало.

Если говорить о взаимоотношениях кино и телевидения, то здесь, естественно, можно достичь большей степени гармонии в распределении «сфер влияния» этих двух мощных средств постижения современного мира. Но даже в пределах сложившихся сейчас традиций, когда сказываются известные

«цеховые», что ли, пристрастия и отклонения, никаких неразрешимых противоречий, которые могли бы вызвать серьезную озабоченность, между кинематографом и ТВ не существует. У творческих работников и той и другой области общие цели, общие устремления.

Подлинным образцом творческого подхода к нашим задачам является, вероятно, последовательное и неустанное развитие интереса художника к интересам общества, к многогранной деятельности человека-строителя, творца, к его внутреннему миру. Очень верно было по этому поводу сказано с трибуны XXIV съезда КПСС, хочу еще раз напомнить эти слова Л. И. Брежнева: «Великое дело — строительство коммунизма — невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы».

Развитие социалистического общества — слитный, единый процесс. В условиях социализма прогресс технический неотделим от общественно-политического и нравственного прогресса. Между тем, упоминая о некоторых, не вызывающих симпатии чертах, которыми обладают персонажи отдельных произведений искусства на современную тему, иногда говорят: «Ну, это же неизбежное следствие НТР!» Думаю, что имея в виду наши обязанности по отношению к социалистическому обществу и его перспективные цели, долг художника, искусства, кинематографа, в частности, полностью снимать и опрокидывать подобные заблуждения. Бороться с ними, утверждая на экране подлинные ценности нашего образа жизни, отражая те явления в настоящем, за которыми, действительно, — будущее.

Не вызывает сомнений, что человек, которому предстоит перешагнуть порог нашего века, будет обладать расширенным пониманием культурных ценностей, наряду с обширными познаниями в науке. Будет нарастать и видоизменяться и его интерес к киноискусству, приобретая избирательный характер. Думаю, что подход к фильму как к случайному развлечению исчезнет даже в тех слоях зрителей, где он сейчас существует. Новый фильм будут смотреть с таким же уважением, с каким берут сегодня в руки новую книгу или — любимую старую. Фильмотеки станут доступны не только специалистам. Будет построен и освоен Всесоюзный киноцентр, где будут изучать кинематографии всех времен и народов, где будет развиваться настоящая большая наука о кино.

Человеческие потребности в области культуры и искусства разнообразны, и здесь бессмысленно что-либо подгонять «под ГОСТ». Вот меня, к примеру, спрашивают, почему это я вдруг взялся за пятисерийную экранизацию для телевидения романа Стендаля «Красное и черное». Французский роман прошлого века... Но ведь современность высокой классики не нуждается в доказательствах. У меня и по сей день среди любимых книг — «Война и мир», «Евгений Онегин», «Тихий Дон», лермонтовский «Маскарад». В тот же ряд я ставлю «Красное и черное». И еще я убежден, что наша культура настолько гуманна, раскрыта, всегда заинтересована в том, что делается и было сделано в культуре других народов, что никакой снобизм и наивные попытки утвердить свой «приоритет» в искусстве ей не свойственны. Мы видели, как «Красное и черное», спектакль в Театре-студии киноактера, смотрели самые неискушенные зрители. Как они слушали Стендаля, эту удивительную литературу! Вот почему я решил взяться за эту работу.

Перед нашим обществом, перед социалистическим киноискусством поставлены невиданного масштаба величественные цели. Во имя их достижений кинематографу предстоит трудиться во всю мощь. Ведь ответственность художника перед народом, перед эпохой, в которую он живет, повышается с каждым днем и с каждым годом. И тут прежде всего необходимы глубокое осознание высокого предназначения творчества, твердая гражданская позиция, талант и неустанный труд.

Анатолий Колошин

Знамение времени

Время непрерывно листает календарь, и мы подошли уже к новому рубежу, огромному событию в жизни народа: открывается XXV съезд КПСС.

Здесь будут подведены итоги пятилетней деятельности партии и государства во всех областях нашей жизни. Можно не сомневаться — это будут торжественные и впечатляющие итоги. Свершения соотечественников, каждодневные их подвиги в труде, на благо советской Отчизны широко известны. Снова и снова подтверждают они неисчерпаемую мощь и возможности реального социализма в действии. Свидетельствуют о могучей исторической поступи общества, рожденного силой ленинского гения, помноженной на силу и волю народа.

Но, помимо трудовых достижений, минувшее пятилетие является уникальным еще в одном, бесконечно важном уже для всего человечества отношении. За кратчайший исторический срок нашей партии и нашему государству удалось кардинально изменить политический климат всей планеты. Значительная разрядка международной напряженности стала важной политической реальностью наших дней.

Радуясь разрядке, мы не всегда вникаем в то, как же это произошло. Привыкнув к миру — ведь тридцать лет после разгрома фашизма и победы в Великой Отечественной наш народ не знает войны,— мы считаем мир своим естественным состоянием. «Программа мира, принятая XXIV съездом КПСС», «реализация Программы мира» — обиходные нынче слова. Повседневно сталкиваясь с ними, мы иной раз и не задумываемся, в чем же заключается их глубинный смысл и практическое содержание.

А смысл велик. Много спокойнее стало жить на свете. И нужно только время, чтобы в исторической перспективе по-настоящему оценить роль Программы мира.

В самом деле, есть две вершины, два пика советской внешней политики, и каждый непредубежденный глаз может отчетливо видеть их. Это ленинский Декрет о мире, принятый в первый же день существования Советской власти Всероссийским съездом Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. И это Программа мира, принятая XXIV съездом КПСС. Так тянется живая нить преемственности ленинской политики мира. Ибо смысл и условие существования социализма, одна из главных его целей — непременный мир.

Но особое значение приобретает политика мира — и уже в масштабах глобальных — теперь, когда в гигантских количествах накоплены такие средства массового уничтожения, что в случае крупного военного конфликта встанет вопрос вообще о гибели человечества и цивилизации.

Это сейчас не секрет. Это сейчас общеизвестно.

Как же велико значение реальной разрядки в международных делах!.. Пусть это первые, пусть постепенные — через преодоление сопротивления ее врагов,— но уверенные и результативные шаги. Уже одно это делает Программу мира явлением историческим.

И важнейшей идеологической и творческой задачей для советского кинодокументалиста становится, по моему убеждению, раскрытие смысла Программы мира, раскрытие роли и значения ее в жизни советского общества, в жизни народов мира и в судьбе каждого из нас.

Да, объективность, профессиональная добросовестность и просто элементарная справедливость требуют, чтобы истоки нашего мирного сегодня, истоки того, что газетно и суховато именуется «разрядкой международной напряженности», мы показывали бы выпукло не только в лентах, затрагивающих темы внешнеполитические, но чтобы дух

Программы мира пронизывал весь пестрый спектр фильмов о современности. Такую серьезную идеологическую задачу поставило перед нами, советскими кинематографистами, и перед нашими коллегами из социалистических стран само время. Касается это не только кинодокументалистики, но всего кинематографического фронта. Непременно — всего.

Так сложилось, что большинство фильмов, числящихся в моей творческой карточке, в той или иной степени касается проблем международных. Это, вероятно, и позволило мне остро ощутить те изменения не только в политическом, но и, если хотите, в психологическом климате на международной арене. Особенно — в процессе работы над фильмом «Трудные дороги мира».

В самых широких слоях населения на Западе произошли серьезные перемены в отношении к нашей стране, к миру социализма и советскому человеку. В этом тоже — знамение времени. Ведь на протяжении четверти века «холодной войны» держал все человечество на мушке зловещий призрак глобальной термоядерной катастрофы. Стратегия «отбрасывания коммунизма», политика «равновесия страха», «балансирования на грани войны», «с позиции силы» — четверть века сеяли страх и ненависть к нам, к социализму политики, военные и «деятели общественного мнения» на Западе. Нам трудно даже вообразить, какой накал тревог и неуверенности сопровождал бытие западного обывателя все это время. Какие дикие, нелепые представления о советском человеке вбивали ему в голову мастера дезинформации, пользующиеся всеми возможностями.

Для меня только что сказанное — не общее место и тем более — не абстракция. У каждого — свой опыт, и мне, кинодокументалисту, пришлось самому многое пережить в этом плане.

Один пример.

Долгое время, пока не потерялась, я хранил номер венской «Ди Прессе» — солидной, считалось, буржуазной газеты. Поперек первой полосы выброшено огромными буквами: «Черное авто подъезжает к отелю... русские увозят в багажнике человека...»

А далее, на полном серьезе, рассказывалось, как двое, выдававших себя за корреспондента «Правды» Владимира Михайлова и корреспондента советской кинохроники Анатолия Колошина, похитили из отеля «Мария-Терезия» в Инсбруке западногерманского гражданина. Рассказывалось красочно, с драматическими и детективными подробностями. И в конце патетически вопрошалось — доколе же власти будут терпеть преступления советских агентов?

Эту галиматью перепечатали почти все провинциальные газеты — и она действовала! «Работала»! Это лишь один пример. А ведь подобным — не было числа...

Не охватить сразу — ни глазами, ни мыслью — всего положительного, что вошло в современный мир вместе с развитием процесса разрядки. Во всех областях нашей жизни ощущаем мы — большие или меньшие, но несомненные — сдвиги. Подобно глубинным тектоническим процессам в земной коре, формирующим в конечном счете, лицо планеты, разрядка обладает, мне кажется, трудно преодолимой силой начавшегося движения огромных пластов. И если сдвиги горных пород крушат подчас вековые, километровой толщины ледники, то мы стали свидетелями, как в процессе разрядки уже затрещали и рушатся льды «холодной войны».

«Очевидное — невероятное» называется популярная телепередача. Как нельзя лучше слова эти определяют и все, что относится к разрядке. Она многолика; но в одном, разительном факте, который лишь несколько лет назад был бы просто немыслим, сфокусировано бесконечно многое: это «рукопожатие двух великих народов в космосе» во время полета «Союз — Аполлон». Какой огромный материал — для историка, для публициста, для политика, для социолога и просто для каждого из нас!

Правда о социализме проникает повсюду — и самыми разными путями. Встречи государственных деятелей на высшем уровне — вплоть до вершины в Хельсинки! — и кропотливая дипломатическая работа прокладывают сегодня пути к новым возможностям, открывают перспективы, не-

реальные еще вчера. Отступила угроза мирового военного конфликта на термоядерном уровне, во Вьетнаме идет государственное воссоединение обеих его частей, идут настойчивые поиски путей урегулирования ближневосточных проблем, рушатся последние устои колониализма и растет роль ООН. Мир делает первые шаги на пути к ограничению вооружений. Многомиллионные торговые контракты между странами различного социального строя, взаимовыгодные и масштабные; совместные усилия ученых, техников; широкий культурный обмен — это стало сегодня повседневным, естественным.

Но ведь все это записано в Программе мира и было принято как конкретный план действий в конкретной исторической обстановке всего пять лет назад!

Титанические усилия партии, огромная работа ее Центрального Комитета, Генерального секретаря ЦК Леонида Ильича Брежнева... Как много задач, поставленных Программой мира, решено к XXV съезду КПСС! Историки еще не раз воздадут должное величию проделанного за действительно кратчайший срок.

Меньше сегодня стала планета — и не только благодаря развитию техники, росту скоростей. Разрядка тоже делает страны и народы ближе друг другу, делает соседями. Растут сближения, контакты.

Но именно потому растет и накал борьбы идей.

Еще актуальнее звучат в этой связи — и как упрек и как задача — слова из Постановления ЦК КПСС по кинематографии: «...Не получила должного развития художественная кинопублицистика. Почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене».

И мы понимаем, что в обстановке разрядки дополнительная ответственность ложится на плечи работников идеологического фронта. В частности — на кинодокументалистов. Основная международная тематика сконцентрирована на Центральной студии документальных фильмов, и студия ежегодно и регулярно выпускает значительное количество картин на зарубежном материале. Нет ни одного крупного события, нет серьезной международной темы, не получивших отражения на экране. Достаточно часто и регулярно марка ЦСДФ и имена ведущих ее режиссеров и операторов появляются в титрах фильмов острых, боевых, публицистически интересных. У нас, несомненно, есть, что предъявить.

Но когда, в преддверии XXV съезда, думаешь о необходимом качестве своей работы и, следовательно, об эффективности ее, то видишь, что жизнь требует от нас еще более энергичного движения и наступательной активности.

На студии много отличных операторов, прекрасно работающих в любых обстоятельствах. Но, на мой взгляд, еще недостаточно режиссеров с необходимой международно - тематической подготовкой. Универсализм же, при всей его практической полезности в текущей студийной работе, поневоле ограничивает глубину проникновения в материал — особенно при сжатых производственных сроках. Недаром в статье Л. Махнача «Летописцы мирного наступления» так мало приведено режиссерских имен, посвятивших себя международной теме.

Нет на студии международного отдела или редакции. Очень мал круг п о с т о я н н о работающих со студией и з а и н т е р е с о в а н н ы х в этой работе крупных авторов, журналистов-международников.

Часто не замысел, а событие служит импульсом, с которого начинается фильм. И потом уже в процессе работы автор и режиссер подтягивают дополнительный материал, делая героические попытки углубиться в тему.

Мало еще мы снимаем за рубежом для реализации своих замыслов. Слишком часто пользуемся в монтаже вторичным материалом, уже виденным зрителем в других фильмах, по телевидению. Или обращаемся поневоле к зарубежным архивам — то есть к материалу, не только снятому чужими руками, но подчас и осмысленному чужой головой. Это, несомненно, проще производственно и выгоднее хозяйственно. Но всегда ли это правильно? Не несем ли мы при этом определенных ху-

дожественных и — поневоле — концепционных потерь?

Еще немаловажное: достаточно ли думаем мы о современной подаче материала, о кинематографической его форме? Не доминирует ли еще информативность, подавляя образность, зачастую не давая ей даже родиться? Преклоняясь перед силой факта, я больше верю в силу факта обобщенного, образно осмысленного. И не допускаем ли мы художественных просчетов, апеллируя преимущественно к разуму зрителя, а не к его сердцу и чувствам? Не забываем ли мы, что проблема — суть драматургии документального кино? И не теряем ли мы в эффективности наших усилий, лишая зрителя возможности соучастия в подведении итогов фильма, в конечных его выводах? Что хорошо «работает» у дедушки Крылова или Лафонтена, вероятно, неприемлемо сегодня в документальном кино. Зрители давно уже думают сами и делать выводы, «мораль» выводить тоже любят сами. Вправе ли мы их этой возможности лишать да еще в ущерб эффективности собственной работы?

У нас много забот, и это естественно. Каждый живой, подвижный и активный организм ежечасно сталкивается с множеством сложностей и преодолевает их — в этом диалектика жизни. Но я сознательно заострил некоторые из наших проблем потому, что задача серьезной и глубокой пропаганды Программы мира требует предельной творческой отдачи. Слишком масштабен и значим тут объект исследования, слишком велика партийная и художническая ответственность, чтобы идти путем легких, поверхностных или конъюнктурных решений. И если самоуспокоенность вообще никогда не способствовала прогрессу, то здесь тем более мы не имеем для нее ни оснований, ни морального права.

Да и само слово «разрядка» не должно гипнотизировать— она только началась и еще много работы впереди. В борьбе за развитие достигнутых успехов нельзя ослаблять усилий, нельзя снижать бдительности — в том числе и нам, кинодокументалистам.

XXV съезд КПСС не только подведет итоги сделанному, но и поставит, несомненно, новые конкретные цели в движении к прочному миру, в материализации разрядки. Содействовать ее развитию всеми средствами нашего искусства — разве не благородная это задача?

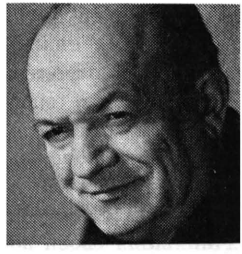
Напоследок документальная притча.

США. Автострада Нью-Йорк — Вашингтон, по которой я тороплюсь в столицу. Камера — на сиденьи рядом, и на съемку нельзя опоздать. Спидометр показывает сто миль, хотя вижу знаки — скорость не больше шестидесяти. Патрульная машина автоинспекции останавливает. Подходит «новый центурион», рост 190, засученные рукава.

Объясняю, что тороплюсь. Смотрит иронически — не убедил. Достаю советский паспорт — заинтересовывается, читает в визе: «...в связи с визитом м-ра Брежнева...»

Пауза. Внезапно ухмыляется до ушей, протягивает паспорт: «Поезжайте, но будьте внимательны, тут много аварий!» И добавляет: «Теперь мы ведь снова — друзья!»

Что ж, будем внимательны!



Тимофей Левчук

Плечом к плечу с эпохой

Выполняя решения XXIV съезда КПСС, советский народ за годы девятой пятилетки осуществил такие крупные свершения на путях коммунистического строительства, которые небывало высоко подняли авторитет социалистической Отчизны во всем мире. XXV съезду предстоит наметить стратегический курс дальнейшего движения общества развитого

социализма во всех сферах: экономической, социальной, идеологической. Какова роль в этой гигантской работе советского киноискусства? Каковы итоги кинопроцесса за последнее пятилетие?

В прошлом глобальные социальные процессы свершались значительно медленнее, чем они совершаются в нашу эпоху, особенно — на нашей земле.

За плечами тех, кто родился в дни Великого Октября, большая, наполненная событиями, боевая и трудовая биография. Ровесники революции, вступившие вместе со страной в пору духовной зрелости, в тот счастливый возраст, когда вместе с опытом пришла мудрость, уже очень много успели на своем веку. Так много, что, окидывая мысленным взором минувшие пятьдесят восемь лет, мы невольно забываем о краткости этого временно́го отрезка в масштабах истории.

Тем выше наша ответственность за все то, что происходит в сфере нашего любимого искусства — кинематографа.

В далеком прошлом искусство осваивало происходящие изменения в жизни общества неспешно, постепенно. Порою художники приходили к осмыслению гигантских потрясений, подводили образными средствами их итоги лишь спустя десятилетия — вспомните хотя бы «Войну и мир» Толстого. В наши дни писатели, живописцы, композиторы и мы, представляющие молодое еще искусство экрана, обязаны не просто идти в ногу с эпохой, а мчаться рядом с ней, успевая при этом разглядеть и постигнуть сущностные черты нашей советской повседневности, всего бурного двадцатого столетия.

В какой-то мере — но в очень незначительной — это обстоятельство если не оправдывает, то объясняет в моих глазах отставание наше от перемен и свершений, которые приковывают к себе внимание всей страны. Больше того, я думаю, что иногда такое движение «уступом» даже необходимо и искусству и людям. Имею в виду, например, тот факт, что спустя почти тридцать пять лет после первых выстрелов Великой Отечественной продолжают появляться новые и новые книги, фильмы, полотна, спектакли, посвященные подвигу советского народа, выстоявшего в упорной борьбе с фашизмом и одержавшего победу всемирно-исторического значения.

Вместе с тем не может не огорчать некоторая замедленность реакции кинематографистов на великолепные трудовые достижения, скажем, тюменских нефтяников, истинных героев нашего времени, освоивших в неимоверных условиях гигантские месторождения топлива; сибирских гидростроителей, решительно и твердо подчинивших своей воле громаду Енисея; украинских хлеборобов, давших Родине миллиард пудов зерна... Перечень подобных славных деяний может быть продолжен, но нет, наверное, в том нужды. Тут важно понять главное — речь идет не об отдельных людях и даже регионах: десятки, сотни тысяч граждан страны работают повсюду подвижнически, неистово, самозабвенно...

Ни при каком другом социальном строе этот феномен был бы невозможен. Да, конечно, и в царстве чистогана люди умеют трудиться, работать высокопрофессионально. Но это принципиально иное явление. Там, в большинстве своем, люди работают, чтобы жить, а мы в труде — вдохновенном, плодотворном, созидательном — видим смысл и радость жизни. Прекрасна задача киноработников — запечатлевать в экранных образах работающего советского человека! Кстати говоря, по моему убеждению, задача эта и зрелищно чрезвычайно выигрышна. До сих пор перед глазами моими стоят кадры плавки стали в «Самом жарком месяце», лица металлургов, всматривающихся в огонь. Глядеть на мастера, делающего свое дело искусно и профессионально, с неторопливой ловкостью и спокойным достоинством, можно бесконечно долго. Впрочем, это разговор особый, его полезно было бы вести со студентами ВГИКа. А кинематографисты со стажем несомненно и сами понимают это.

В последние годы стала отступать непонятная робость, с какой многие из нас относились к современной проблематике на экране. Люди наших дней, с их думами и чаяниями, заботами и страстями, с их работой — главным содержанием

жизни — теперь все чаще занимают подобающее им место в ряду действующих лиц кинофильмов. Не всегда еще образы эти получаются достаточно убедительными, некоторые из них грешат схематичностью, приблизительными бывают их суждения и поступки, но зрители, по моим наблюдениям, порой готовы простить нам некоторые просчеты ради возможности встретиться на экране кинотеатра с персонажами близкими, понятными, узнаваемыми.

Тем более что все больше становится картин истинно современных, острых, проблемных, заинтересованных. Мне приятно назвать здесь такие ленты, как «Человек на своем месте» — о новом типе советского хозяйственного руководителя, стремящегося давать обществу максимум того, на что он способен; как «Премия», поднимающая тему рабочей гордости, которая превыше любых материальных благ; как «Укрощение огня», где идет серьезный разговор о месте ученого в строю бойцов за коммунизм, о его ответственности перед будущим; как «Ждем тебя, парень!» — выразительный рассказ о формировании личности молодого человека...

Полагаю, что эти и подобные им кинопроизведения оказывают реальное, активное, благотворное содействие грандиозному делу воспитания настоящего строителя коммунизма, что люди самых разных возрастов, профессий, взглядов, выходя из кинотеатра после просмотра таких фильмов, крепко задумываются о жизни, и не чьей-нибудь чужой, а своей собственной. Думаю, что эти картины способны научить зрителей доброму и прекрасному.

В целом я оцениваю итоги кинопроцесса за последнее пятилетие довольно высоко, и если чего-то, на мой взгляд, недостает кинематографическим работам семидесятых годов, то в первую очередь публицистичности. Поэзия Октября, рожденная без малого шесть десятилетий назад, всегда зажигалась от огня гражданственных, патриотических идей; великие образцы такого напряжения чувств оставил нам Владимир Маяковский. К сожалению, иные работы моих коллег сегодня кажутся мне слишком вялыми по темпераменту, собственное отношение авторов к существу затронутой проблемы сплошь и рядом бывает в их картинах скрыто так тщательно, что уж и не поймешь, согласен ли режиссер со своими героями или осуждает их.

Естественно, фильм не должен становиться прописью, букварем, естественно, надо оставлять зрителю возможность самостоятельно прийти к неким разумным выводам, но почему же при этом нужно быть самому как бы и без мнения вовсе? Страдают анемичностью, рыхлостью, нечеткостью позиции — я вынужден констатировать это с сожалением — и некоторые фильмы наших украинских студий, не все, конечно, но многие. Иные из моих коллег, работающие на студии имени А. Довженко и Одесской киностудии, ограничиваются в своих картинах лишь тем, что обозначают недостатки нашей действительности, и почти не пытаются найти и указать пути к их устранению.

Гораздо лучше обстоят дела в нашей национальной кинематографии, как и во всем советском киноискусстве, с военной темой. Ушедшее пятилетие ознаменовалось крупным событием, значительной датой, торжественно и радостно отпразднованной всей страной,— 30-летием Победы над фашистской Германией. Поток фильмов, возвращающих нас к грозным событиям тех лет, стал в связи с этим юбилеем особенно насыщенным. И это хорошо. Не только потому, что картины о Великой Отечественной напоминают ветеранам о погибших друзьях-товарищах и рассказывают молодежи, сколь дорогой ценой был оплачен мир на земле. Война выявила наилучшие, благороднейшие качества советских людей, и киноленты этой темы, по сути, впрямую «работают» на сегодняшний день, ибо привлекают внимание зрителей к нетленным человеческим ценностям — необходимым в труде не меньше, чем в бою.

По-прежнему не ослабевает интерес сценаристов, режиссеров, актеров ко временам становления Советской власти. Хорошие картины о юности первого на планете социалистического государства поль-

зуются неослабевающим вниманием, а самые значительные из них принесли общепризнанный успех их создателям. Так, ленты украинского режиссера Николая Мащенко «Комиссары» и «Как закалялась сталь» тем, по-видимому, и привлекли внимание зрителей, что несли в себе чистое золото большевистской правды, обнажали линию баррикад между старым миром и новым, показывали, как вера в ленинское учение, борьба за справедливость вели лучших сынов народа на подвиг.

Борьба эта длится и в наши дни, только приняла она иной характер, переместилась с поля конной сечи в сферы идеологического влияния на умы и сердца. Старый мир и ныне не менее ожесточенно сражается с новым, но теперь он вооружился не сабельными клинками белогвардейцев, не танками с крестами на броне, а мощным пропагандистским аппаратом. И на этой линии боя советское киноискусство все еще в долгу перед партией, перед народом. Мы обязаны более активно, тонко, убедительно раскрывать перед всей планетой суть советского образа жизни — образа мыслей, образа чувств,— чем делали до сих пор.

Расцвеченному яркими красками потребительскому раю, способному вскружить головы иным зрителям импортных кинолент, мы можем и должны противопоставить красоту труда, благородство нравственных принципов нашего общества, высокий смысл борьбы за мир — основной программы нашего социалистического государства, высокий пафос созидания, красоту гармонической личности. О такого рода задачах, полагаю я, будут говорить, думать и делегаты XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Вся идеологическая работа партии направлена на умножение творческих сил мастеров искусств, она дает мощный импульс художественному вдохновению, предоставив широкие возможности для смелого поиска — в темах, форме, выразительных средствах.

И я верю, что мы, деятели советского кино, сумеем выполнить те ответственные задания, которые съезд нам поручит претворить в жизнь.

Киев

Сергей Бондарчук

Готовить наше завтра

Подготовка молодых кадров, проблема творческого старта, процесс становления кинематографиста, приступающего к самостоятельной работе,— все это необычайно важно для будущих судеб советского киноискусства, судеб, всех нас глубоко волнующих в прямой связи с теми серьезными и сложными задачами, которые решают сегодня партия и народ, общество развитого социализма.

В Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС XXIV съезду товарищ Л. И. Брежнев подчеркивал, что «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

Этот вывод непосредственно касается и кинематографа нашей страны. Но насколько успешно будет он развиваться в дальнейшем, во многом зависит от того, кто и как будет трудиться на этом поприще завтра.

Давайте же поэтому не просто еще раз скажем, а всей душой осознаем, что воспитание молодых художников — идеологическое и профессиональное — залог будущего нашего кино.

Впрочем, не слишком ли это громко сказано — «воспитание художников»? Художник — высокое слово, емкое понятие... Может быть, скромнее: вос-

питание молодых творческих работников кинематографа? Но можно ведь говорить и о воспитании художника, имея в виду заботу о росте человека, начинающего свой путь в искусстве, с тем, чтобы из него со временем вышел художник-творец. Не так ли?

В нашем разговоре мне сразу хочется отметить главное: у молодых кинематографистов сегодня — как никогда благоприятные условия и возможности для выявления своих способностей, для получения первой постановки, первой роли, для продолжения удачно начатой работы. Этому способствует атмосфера высокой творческой активности, идейной целеустремленности, сложившаяся в нашем кино, постоянная забота Коммунистической партии о развитии нашего искусства. В принятом три года назад Постановлении ЦК КПСС о кино «улучшение учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях кинематографии, усиление идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников кино, укрепление их связи с жизнью» перечислены в ряду задач первостепенной важности. И это вполне закономерно. Ведь без постоянного притока молодых творческих сил идти вперед кинематограф не может.

У всех у нас на памяти то время, когда, скажем, получение самостоятельной постановки для начинающего режиссера было делом необычайной трудности. Теперь путь к дебюту стал гораздо короче. С молодежью в кино ведется очень большая и вдумчивая работа — по линии Госкино СССР, Союза кинематографистов, на студиях. Если взять «Мосфильм», то здесь организована специальная секция молодых, довольно крепкая. Члены этой секции принимают участие и в решении вопроса о первой постановке; они обсуждают сценарии, которые собираются снимать их товарищи, и готовые картины. В Союзе кинематографистов СССР уже несколько лет существуют Всесоюзная комиссия по работе с творческой молодежью, Объединение молодых драматургов и Объединение молодых кинокритиков. На Украине аналогичная работа ведется под руководством режиссера Н. Мащенко. Молодые получают конкретную и действенную помощь, внушительным результатом которой следует считать, в частности, 23 режиссерских дебюта, состоявшихся в 1973—1974 годах. Только в нашем объединении на «Мосфильме» таких дебютов за последнее время было пять. Жаль только, что большинство первых постановок делается на центральных студиях. В Казахстане, Таджикистане, Литве, Эстонии молодежь выдвигается медленно, что неизбежно сказывается на развитии национального кинематографа в этих республиках. Но в целом, повторяю, возможности для творческого роста у современной кинематографической молодежи необычайно широки. Я имею в виду не только молодых режиссеров, но и представителей других профессий — актерской, операторской, молодых художников кино, документалистов, мультипликаторов.

Сегодня для молодого человека путь в киноискусство начинается, как правило, со студенческой скамьи, из аудиторий и учебных мастерских ВГИКа. Там наряду с известными опытными мастерами работают режиссеры и актеры, сравнительно недавно начавшие преподавательскую деятельность,— Лев Кулиджанов, Евгений Матвеев, Алексей Баталов. Вот уже несколько лет преподаю на кафедре актерского мастерства и я. Разумеется, от первоначальной подготовки зависит многое. Многое зависит и от того, кто попадает в число студентов. Всегда, конечно, можно набрать курс из числа более или менее способных абитуриентов, как-то подготовить их к производственной деятельности... Но нередко получается, что потом они не только не проявляют себя сколько-нибудь заметно в искусстве, но и оказываются порой просто непригодными к творческой работе. Значит, уже на стадии отбора были допущены промахи, которые очень трудно или вовсе невозможно поправить в дальнейшем. Мы стараемся сейчас более тщательно отбирать будущих студентов, заранее представить, как проживут они свою творческую жизнь. Не короткую, сыграв две-три ро-

ли, поставив один-два фильма, а долгую и плодотворную творческую жизнь.

Мне интересно заниматься с будущими актерами. При этом я не только пытаюсь что-то им передать из собственного опыта и знаний, но и сам учусь у них. Учусь, к примеру, непосредственному восприятию жизни и непосредственной отдаче — качествам, которыми обладают люди, свободные от профессионального снобизма, от стереотипных представлений и штампов. И мне хочется, чтобы мои ученики надолго, навсегда сохранили свою непосредственность, которая, в соединении с опытом, может дать оригинальные и ценные результаты в искусстве. Говорят, что научить творчеству нельзя. Я с этим почти согласен. Но можно и необходимо передать будущему творческому работнику основные элементы профессионального умения, элементы исполнительского мастерства, в частности. И еще, думаю, необходимо научить их способности самостоятельно мыслить, искать, самостоятельно работать над ролью, «видеть» и создавать образ. Не актер-интерпретатор, бездумно подчиняющийся режиссерскому замыслу, а актер-творец, обогащающий и дополняющий замысел! Не просто профессионал, а человек, имеющий собственную идейную, эстетическую, нравственную позицию, глубоко и последовательно партийную позицию, способный ее утвердить!

По-моему, главная забота о молодых кинематографистах начинается после того, как они выходят из стен института. Многие наши педагоги так и поступают: они всю жизнь поддерживают связь с каждым из своих учеников, помогают им советами, предостерегают от ошибок, прямо и твердо говорят о допущенных промахах. Они радуются их успехам, острее других переживают неудачи. А огорчения ученики тоже доставляют — не стоит об этом молчать. Иногда так случается уже в первой постановке, в первой роли. А порой происходит другое: первая работа получилась, а вторая вызывает только огорчения, досаду. Что это? Отсутствие настоящих способностей, прочно усвоенных профессиональных навыков? Бывает и так.

Чаще, однако, здесь есть более глубокие причины; они кроются в отношении молодого кинематографиста к своей профессии, к делу, которому он посвятил жизнь. Порой стремление к творчеству подменяется у молодых стремлением извлечь известные выгоды из творчества. Отсюда — компромиссы. В выборе темы, сценария, в отношении к своему труду. Моего молодого коллегу я хотел бы видеть наделенным чувством огромной ответственности перед многомиллионной аудиторией, к которой он обращается. Первый фильм, вышедший в прокат,— это ведь не показ 30—40 товарищам в стенах ВГИКа. Теперь твою картину могут посмотреть 30—40 миллионов! Это уже — ответственность перед народом, перед советским кинематографом, перед его многолетней славной историей, перед высокими целями, которым призвано служить наше искусство.

И здесь на передний план выдвигается задача идеологического воспитания молодых кинематографистов, вопросы мировоззрения будущего художника, его гражданской позиции. Деятели искусства — активные участники идеологической борьбы, которая идет в современном мире. Готовить именно борца, убежденного, целеустремленного, а не просто профессионала — вот что требуется и от Института кинематографии и от всех организаций, которые так или иначе участвуют в формировании личности молодого творческого работника. На приемных собеседованиях я часто спрашиваю поступающих, почему они выбрали для себя работу в кино. И далеко не всегда ответ удовлетворяет. Часто за ответом кроется изначально неверное представление о будущей профессии: жизнь на виду, без трудностей, праздничная... Но люди, приходящие в кино с подобными устремлениями, не смогут обогатить искусство. И напротив, если человек с самого начала одержим жаждой выразить свое, неповторимое отношение к жизни, людям, ко времени, в котором живет,— от него можно ждать многого. Важно вовремя распознать мотивы,

которыми руководствуется начинающий кинематографист, помочь ему правильно определиться — это необходимо сделать уже в процессе учебы.

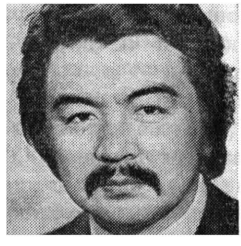
Мне кажется, что сегодня нашим молодым сценаристам, постановщикам, актерам часто не хватает а к т и в н о с т и, кровной заинтересованности в своем деле, умения отстоять собственную точку зрения. Многое, очень многое в творческой судьбе молодых кинематографистов зависит от них самих.

Вот, к примеру, один, не такой уж значительный, казалось бы, штрих: во время обсуждения дебютов в Союзе кинематографистов в прошлом году в зале было не очень много... самих дебютантов. Люди, у которых дебют состоялся уже давно, выступали с речами и докладами, а молодые отмалчивались или попросту отсутствовали! Это выглядело странно. Впрочем, говоря о недостаточной активности нашей творческой молодежи, нельзя не отметить, что отчасти в этом виноваты и мы, старшие. Например, существует у нас институт художественных руководителей. Дело полезное, правильное. Но иногда случается, что художественный руководитель не руководит, а работает за своего подопечного: сам проводит репетиции с актерами, сам монтирует материал, вносит изменения в сценарий. Это уже не руководство, а опека, роль не помощника, а «спасателя». Иногда спасают план, производственные показатели и репутацию студии, которая не может себе позволить выпускать «сырую» картину.

Но в других случаях срабатывает привычка: иного дебютанта и не требуется спасать, просто у него не хватает характера, чтобы настоять на своем ви́дении замысла, на приемах его воплощения, на выборе того или другого актера. Я помню наши дебюты, первые работы моих сверстников — мы проявляли тогда бо́льшую твердость. Убежден, что молодому художнику твердость эта необходима.

Первая постановка... Она должна быть, по-моему, самой яркой в биографии режиссера или актера. Не самой лучшей, а самой яркой — в том смысле, что здесь должно с полной определенностью выявиться, на что ты способен, чего от тебя следует ждать дальше. А часто приходится слышать, что, мол, вот в первой картине я только закрепил за собой право быть режиссером, во второй я ищу свой почерк, в третьей экспериментирую... Сколько же так? Молодость быстро проходит, а в жизни каждому из нас надо успеть так много!

Сегодня в нашем кино трудятся люди разных поколений, разных творческих биографий. Но все мы — единая семья. Мы, как и вся советская творческая интеллигенция, сплоченная вокруг Коммунистической партии, благодарны партии, ее ЦК за создание в нашем искусстве поистине творческой атмосферы, которая способствует расцвету талантов. Зрелые мастера охотно передают свой опыт начинающим, поддерживают их. Иначе и быть не может. Ибо эстафета поколений бесконечна, она залог развития советского киноискусства.



Болот Шамшиев

Чувство семьи единой

На XXIV съезде КПСС в своем Отчетном докладе товарищ Леонид Ильич Брежнев говорил, что за годы социалистического строительства в нашей стране возникла новая историческая общность людей — советский народ. В годы, прошедшие между XXIV и XXV партийными съездами, мастера экрана всех национальных отрядов нашего кино с особым

вниманием исследовали в ряде фильмов воплощение в жизнь ленинской национальной политики на разных этапах советской истории. Что же было наиболее существенным в процессах, которые стремилась отразить наша «многонациональная» кинокамера?

Когда думаю над этим, очень волнующим меня, кругом вопросов, мысль моя задерживается прежде всего вот на чем.

Я родом из Киргизии. Я киргизский кинорежиссер. Но всякий раз, попадая за рубеж, я ощущаю себя (да и воспринимают меня так) представителем не одной моей маленькой союзной республики, а — огромного Союза Советских Социалистических Республик,

И нет, наверное, сейчас на свете ничего более естественного, чем это чувство, которое Павло Тычина точно и поэтически назвал чувством семьи единой. Каждый из нас, советских граждан, испытывает чувство о б щ е с о в е т с к о й национальной гордости, рожденное всемирно-исторической ролью первой в мире социалистической державы, и одновременно гордится принадлежностью к родному народу — русскому или украинскому, таджикскому или белорусскому, грузинскому или киргизскому, составляющим органическую часть исторически сложившегося и нерушимого целого — советского народа.

Чем же характерен нынешний этап национальной политики Советского государства, мудро направляемой партией, чем характерно сегодня развитие национальных культур страны, воплощенное и в процессах, происходящих в киноискусстве?

Прежде всего — в неотрывности интернационального и подлинно национального начал. Великая победа этого плодотворнейшего диалектического синтеза имеет основополагающее, непреходящее значение для развития культуры каждой социалистической нации и всего советского народа в целом. Дальнейшее сближение наций и народностей нашей страны — объективный и благотворный процесс. И поэтому в центре внимания партии, как говорил Л. И. Брежнев, — «нахождение наиболее правильных путей развития отдельных наций и народностей и наиболее правильного сочетания интересов каждой из них с общими интересами всего советского народа в целом. Решая эти задачи, наша партия в полной мере руководствуется ленинским заветом о необходимости быть максимально внимательными к развитию каждой нации, к ее интересам».

Поразительный феномен — бурное развитие культуры и искусства всех народов СССР, рождение и крутой взлет кинематографии в республиках, где не так давно вообще, по сути, не было профессионального искусства, есть непосредственный результат внимания, бережной заботы Коммунистической партии.

И когда за границей приходится беседовать с коллегами и зрителями об этом круге явлений, мне всегда хочется донести до их сознания главное: рождение «киргизского чуда» — не только в искусстве экрана, не только в художественной культуре в целом, но во всех отраслях жизни — стало возможным только в новых исторических условиях, в условиях победившего социализма.

Специфика этой проблемы у нас в стране заключается прежде всего в том, что она даже и не кажется нам п р о б л е м о й. Мы, художники советской Киргизии или советского Узбекистана, советской Латвии или советской Украины, привыкли — и привычка эта уже в крови наших кинематографистов — считать свои, национальные, «местные» задачи, цели, темы — о б щ и м и в масштабах всего Союза, а чаянья и заботы советского народа — заботами каждого из нас: туркмена и литовца, русского и казаха. Для нас вполне естественно волноваться за происходящее в далекой от родного дома братской республике, а потому нам близки произведения искусства всех советских наций. Здесь нет никаких барьеров, никаких специфически национальных преград. Проблемы бригадира Потапова из фильма С. Микаэляна «Премия» одинаково «свои», «кровные» и для рабочего из Ленинграда, откуда эта картина родом, и для рабочего из киргизской столицы Фрунзе. А каким «всесоюзным» было горячее обсуждение фильмов о новом типе

руководителя производства, о «человеке на своем месте»! Искусство в лучших своих работах отразило характернейшие для всех республик процессы, выявив рожденные временем черты положительного героя наших дней — настоящего хозяина советской земли. И потому, чем вернее, точнее и глубже анализируют авторы фильма свои наболевшие вопросы, тем более интернациональным, нужным всем становится их произведение.

В Постановлении Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорится: «Средствами кино необходимо раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в экономическом и культурном развитии. Достойное место должны занимать темы дружбы народов СССР, социалистического интернационализма, борьбы с проявлениями национальной ограниченности и предрассудков».

Выполнять это партийное задание в полную силу наших способностей — не только наш, советских кинематографистов, гражданский и художнический долг, но — внутренняя потребность.

Мне уже приходилось говорить, что наша советская культура переживает сейчас стадию «социалистической интеграции», отражая претворение в жизнь мечты В. И. Ленина о создании «такого союза, который был бы основан на полнейшем доверии, на ясном сознании братского единства, на вполне добровольном согласии». Единое мировоззрение, единые цели и задачи определяют жизнь всего советского народа, лежат они и в основе творчества всех советских художников. Мечта Ленина о добровольном союзе социалистических наций под руководством партии воплощалась в жизнь на всех этапах строительства Советского государства. Каждая страница нашей истории — это летопись углубления дружбы и братской взаимопомощи русских и таджиков, украинцев и киргизов, белорусов и молдаван. Вне этого сплоченного союза Советская власть не смогла бы одолеть контрреволюцию, отсталость, нищету, предрассудки. Мы не смогли бы победить в Великой Отечественной, если бы не стояли насмерть в одном окопе узбек и армянин, грузин и казах, азербайджанец и туркмен. Вместе с народом росли и художники, история страны становилась и историей советского искусства. На счету советского кинематографа — великое множество картин, обязанных своим идейным пафосом прежде всего последовательному и страстному звучанию темы интернационализма.

Интернационализм, однако, победил не легко и не сразу, и долг советских художников реалистически вскрыть все, подчас замаскированные проявления его главного идейного врага — национализма, шовинизма, местничества. Классовую их сущность, трагедии, ими порожденные, темпераментно, ярко, выразительно обнажили такие примечательные современные картины, как «Никто не хотел умирать» литовского режиссера Жалакявичуса, «Белая птица с черной отметиной» украинца Ильенко, «Горькие зерна» молдавских кинематографистов Гажиу и Лысенко, «Чрезвычайный комиссар» узбека Хамраева. Эти фильмы, как и многие им подобные, апеллировали, конечно же, к истории, однако смысл их актуален и по сей день, ибо драматичнейшие уроки прошлого не должны и не могут быть забыты. Они и сегодня призывают нас не уступать никаким пережиткам в национальных отношениях, крепить наш нерушимый союз, за победу которого отдали свои жизни лучшие сыновья всех наций и народностей советской Отчизны.

Революция, трудности и успехи первых мирных лет, стахановское движение, горе и подвиг военной поры, освобождение народов Европы от фашистской чумы, восстановление разрушенного хозяйства, покорение космоса, мощное наступление НТР — все этапы нашего «большого пути» запечатлела магически всесильная кинокамера. И, главное, она воспела героя — творца всей нашей сложной, многотрудной, но такой счастливой и единственно возможной для нас жизни! Герой этот, представлявший исторически все поколения советских тружеников, был и остается героем

многонациональным. И еще одну особенность нашего движения вперед правдиво продемонстрировало наше киноискусство: в успехи каждой советской нации щедрую бескорыстную лепту внес великий русский народ.

В развитие национальных кинематографий неоценимый вклад сделали российские художники. Москвичи и ленинградцы начинали кинематограф Киргизии и Туркмении, Таджикистана и Молдавии, Узбекистана и Латвии. Однако — и в этом вновь нашли подтверждение бессмертные ленинские принципы советского интернационализма — в помощи русских мастеров не было никакой попытки приглушить национальное своеобразие, работа шла с глубоким пониманием специфических особенностей культуры каждой нашей республики. Напротив, социалистическое содержание, органично объединившее всех художников страны, благотворно воздействовало на развитие национальной формы.

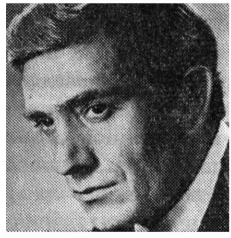
И сегодня мы безошибочно и с благодарностью узнаем неповторимые черты фильмов своих грузинских коллег, которые в глубоко национальной форме знакомят нас с жизнью своего народа. Наделенные самобытным юмором, неиссякаемым жизнелюбием, темпераментом, искренностью, даже особой пластикой герои Чхеидзе, Эльдара и Георгия Шенгелая, Иоселиани, Абуладзе, Гогоберидзе открыли нам особенности грузинского народного характера. Однако этот национальный характер «вылеплен» изнутри новой социальной общностью, он — «представитель» всего советского народа, его природа определяется единым для всех нас мировоззрением, идеалами, моральными и нравственными принципами. И потому колоритность, национальное своеобразие образа Махарашвили — грузинского «отца солдата» — не стирают, а, наоборот, усиливают его типические черты, позволившие ему стать образом обобщенным, даже символическим.

Удача ждет художника, я думаю, там, где он находит счастливый сплав тех особенностей, что восходят к традициям древней и новой национальной культуры, и — тенденций, характерных для современного этапа развития всего передового искусства. Нет на пути этих поисков никаких готовых рецептов, я только уверен, что мы должны отбрасывать соблазны внешней национальной экзотики, этнографизма, любование местной колоритной архаикой. Такое ограниченное понимание национальной формы нередко еще вредит нам, сужает круг наших возможностей, размывает авторскую концепцию.

Прожитые нашей многонациональной страной пять лет со всею силой исторической логики подтвердили, как мудро и прозорливо определил XXIV съезд партии стратегию и тактику нашего движения, сколь точна, единственно возможна была принятая им политическая линия.

XXV съезд КПСС вооружит нас стратегической программой движения к коммунизму. Из его решений встанет перед нами величественный абрис нашей Родины, какой она будет к концу XX века. Воплощение в реальную действительность исторических предначертаний партии — и наше с вами, товарищи кинематографисты, партийное поручение!

Фрунзе



Армен Джигарханян

Вечное обновление

Время непрерывно корректирует наши представления о типичных героях эпохи, меняет их экранный и сценический облик. Да и можно ли, надо ли искать некие формулы, выражающие — абстрактно, отвлеченно — их отличительные

особенности? Подлинное искусство, как известно, не терпит готовых схем, чуждается извне привнесенных решений, как и жизнь неизменно оказывается гораздо богаче и сложнее складываемых на ее основе художественных концепций. Поэтому современность того или иного образа я вижу не в сумме априорно присвоенных ему качеств и не в наборе внешних примет, а в глубоком духовном его созвучии нашим сегодняшним мыслям и переживаниям. Конечно же, и это необходимо подчеркнуть, при всем диалектическом развитии героя существуют и общие, стабильные черты,— их определяет единство конечных целей и устремлений, единство идеалов, та сила революционной традиции, которая дала советскому искусству великолепное богатство человеческих характеров. Но, сохраняя т а к у ю стабильность, современный герой находится в процессе непрерывного обновления, внутреннего движения, духовной эволюции. И поэтому все усложняется поставленная перед художниками задача создавать полнокровные образы современников.

Всегда ли достойно, со всей гражданской страстью и художественной глубиной, выполняем мы эту, партией предначертанную, творческую миссию? В кинематографе последних лет на этом направлении есть несомненные удачи. И все-таки, я думаю, полной удовлетворенности ни у тех, чьи имена появляются на экране, ни у зрителя пока нет.

Время неуклонно меняет нас. Эта очевидная истина всякий раз напоминает о себе, когда встречаешься со своими сверстниками, прошедшими через испытания войны и послевоенные лишения, не говоря уже о молодежи, чья стремительная акселерация (как теперь принято выражаться) накладывает заметный отпечаток на все общественное развитие. Нынешняя молодежь с поразительной быстротой перенимает опыт старших поколений, внимательно осмысляет его и спешит дальше. Над ней не тяготеет груз прошлого, однако память о нем, его лучшие традиции она хранит свято, с жадным напором вторгаясь в сегодняшний день и смело устремляясь в завтра, в будущее. И нам, представителям старших поколений, важно понимать это, идти рядом с молодежью, помогать ей. Но всегда ли мы это делаем? Оглядываясь в бурлящем потоке жизни на дорогие моему сердцу образы современников, сыгранные в фильмах недавних лет, я часто думаю, что и ты сегодня в чем-то уже не тот, и они — не те.

Трудовые свершения советских людей, их интеллектуальный рост и широта кругозора предъявляют к искусству все более серьезные требования, и, чтобы соответствовать им, кинематограф должен находиться в постоянном поиске, сосредоточивая свое внимание на всей сфере человеческих взаимоотношений, и прежде всего на отношениях, складывающихся в сфере труда, в процессе творчества новых форм жизни. Ведь отношения людей и их психология формируются под воздействием больших социальных процессов времени и измеряются чувством личной ответственности за все происходящее вокруг нас. Именно ощущение пульса времени, сопричастность событиям сегодняшнего и судьбам завтрашнего дня сделали Егора Трубникова в «Председателе» и Ниточкина в «Твоем современнике» героями столь значительного масштаба, что и сегодня они — с нами. Но ведь, помимо этого, за каждым из них стояла еще и неповторимая человеческая индивидуальность, без которой «недействителен» любой, даже самый актуальный герой искусства и литературы. У нас же, к сожалению, образы современников в кино и театре нередко еще, за счет подчеркнутой злободневности, страдают некоей обезличенностью, а то и просто надуманностью. Подобные персонажи только дискредитируют современную тему в глазах зрителя и способствуют образованию привычных и крайне устойчивых штампов, которые не так-то легко преодолеть. Как часто еще на нашем экране производственные конфликты не поднимаются до уровня конфликтов социально-психологических, заслоняя драматические столкновения характеров и, в результате, уводя художника от постижения внутреннего мира современного человека. Подчеркну еще раз: образ человека нашего времени

немыслим вне его трудовой деятельности. Но главной целью и предметом искусства был и остается сам человек, а не его профессия как таковая. И об этом не следует забывать, снимая картину про агронома, директора завода или физика-теоретика. Причем бытовым «утеплением» образа, дозировкой его личных слабостей и недостатков здесь немногого достигнешь. Нужен достоверный и вместе с тем ненавязчивый показ человека во всем объеме его личности, в конкретных жизненных ситуациях, нужна его неподдельная узнаваемость — одинаково! — и на рабочем месте и за семейным столом.

Мы много рассуждаем об эволюции сознания современного человека, о воспитании в нем коммунистической нравственности. Признаюсь, для меня она облекается в насущный вопрос Губанова из «Коммуниста»: «А при коммунизме любовь будет?» Вопрос этот, мне думается, адресован не только нашим детям, но и непосредственно нам — людям 70-х годов. Ибо фундамент коммунизма закладывается уже сегодня. В слово «любовь» Губанов вкладывал понятие очищающей любви к людям, родной земле, к женщине. Он не дожил до ответа на этот вопрос, но сделал в своей жизни все, чтобы на него ответили мы. И всем нам предстоит доказать своей жизнью, а кинематографу правдиво отобразить то, во что верил Губанов и во имя чего он пошел на смерть... Вот почему любовь — и личная, так сказать, частная, и проникнутая гражданским пафосом — призвана, по моему твердому убеждению, присутствовать в центре каждого художественного произведения, посвященного нашей современности.

Я считаю, что киноискусство обязано дать нам образ героя-коммуниста сегодняшнего дня, обладающего столь же страстным накалом души, как и Губанов. Но таких героев пока еще мало у нас в кино. Тем более радостно, что в среде кинематографистов и работников сцены сейчас наблюдается стремление отрешиться от того, что режиссер А. А. Гончаров метко назвал «шептальным» реализмом, которому и я, грешным делом, отдал в свое время известную дань. Сегодня в исполнении современных ролей вновь появились распахнутость чувств, лиризм и романтическая приподнятость. И это прекрасно, поскольку и лиризм и романтика имеют место в самой действительности, и никакая обыденность не исключает героического подвига. Боязнь же эмоциональной обнаженности и самораскрытия ограничивает способность актера к воздействию, что является основной задачей нашей профессии. К тому же искусство, как говорил Маяковский, не зеркало жизни, но увеличительное стекло. И, значит, оно должно являть людям пример, окрылять их и, вызывая нравственное потрясение, звать вперед, к новым и высшим целям.

Кто из нас, актеров, не мечтает сыграть современного Губанова, воплотить обобщенный образ героя наших дней?! Но, честно говоря, такое счастье выпадает редко. Тем дороже встречающееся на этом пути новое, позволяющее расширить свою творческую палитру, выйти к зрителю с интересными, свежими представлениями о людях современности. За последнее время для меня таким новым стали роль крестьянина Левона Погасяна в фильме Э. Кеосаяна «Когда наступает сентябрь» — удивительного своим радушием и добротой человека, «взрывающего» обыденные обстоятельства, в которые он попадает; и на редкость увлекательная, но... молчаливая роль Фроловского в «Премии». И все же, равно как и многие знакомые мне работы моих коллег, это пока лишь наброски, фрагменты к собирательному портрету человека 70-х годов. Нам еще трудно окончательно судить, каков он. Его образ в искусстве еще кристаллизуется; и необходима временная дистанция, чтобы отчетливо всмотреться в его меняющиеся черты и запечатлеть его многообразный облик.

Так возникали в нашем кинематографе и всем до сих пор памятные герои минувших десятилетий. А значит, он обязательно придет, зрелый герой, и по-настоящему полно сумеет выразить свое время — наше трудное и прекрасное десятилетие. Ибо поиск продолжается. И на его путях нас ждут большие достижения. Лучшее у нас — впереди!

Эдуард Дубровский,
Виктор Лисакович

Что можно рассмотреть в капле?

Диалог после премьеры

Недавно телезрители познакомились с новым трехсерийным телевизионным документальным фильмом «Расскажи о доме своем» (сценарий Т. Непомнящего, при участии В. Лисаковича, режиссер В. Лисакович, оператор В. Воронов). Мы публикуем беседу драматурга Эдуарда Дубровского с режиссером Виктором Лисаковичем, которая на материале этого фильма поднимает некоторые общие проблемы современного документального кино.

1. По законам жизни

Д. Каков жанр вашего фильма? Похоже на документальную повесть...

Л. Нет. Скорее, спектакль. Так я формулирую для себя.

Д. Фильм и спектакль? Нет ли здесь противоречия?

Л. Для меня нет — три серии, как три акта. Знаете, как в театре, заканчивается акт, зритель выходит в фойе, обсуждает, разговаривает или думает о том, что видел. Так и здесь, только перерывы между сериями дольше — целый день, но все равно зритель должен быть готов к следующей серии, ожидать ее, чтобы встретиться со своими знакомыми.

Д. Не слишком ли многого вы ожидаете от зрителя? Он приходит с работы усталый, садится около телевизора, ему хочется развлечься, а вы ему три дня подряд предлагаете документальный фильм или, если по-вашему, документальный спектакль с массой героев, с несколькими сюжетными линиями. Нагрузка серьезная!

Л. Я верю, что зритель включит телевизор именно на этот фильм. В человеке всегда живет жажда познания себя, других и мира вокруг. Вот я и предлагаю ему возможность задуматься, да еще не на игровом материале, где главенствует вымысел, а на абсолютно реальном, повседневном материале.

Д. Поток жизни?

Л. Нет. Я потому и сказал, что это своеобразный спектакль, что старался строить фильм по законам театральной драматургии. Ну, там единство места, действия, времени...

Д. Это же каноны классической драмы?

Л. Не совсем, по канонам сам материал документальный в схему уложить трудно, но, я повторяю, для меня это спектакль, сыгранный без предварительного текста и без актеров, конкретными людьми. А драматургия, окончательная форма возникли уже при монтаже.

Д. Что же они играли? Если можно так сказать...

Л. Себя, свою жизнь!

Д. Значит, можно рассматривать этот фильм, как пьесу, поставленную самой жизнью, а каждую серию — как акт, действие, запечатленное на пленке?

Л. Да, я бы хотел, чтобы фильм понимали так...

2. Если бы стены заговорили

Краткое содержание первой серии: в этой части фильма рассказывается о прошлом и настоящем одного из тысяч домов Ленинграда, дома № 68, Фонтанка. В историю этого дома вплетаются судьбы его жителей, события истории далекой — дореволюционной и близкой — военного времени: защита Ленинграда, блокада — дни, полные мужества и

В. Лисакович

героизма. Действие фильма происходит в сегодняшнем дне, но память прошлого так тесно сплетена с настоящим в жизни основных героев фильма, что можно сказать, действие происходит в двух временах.

Действующие лица:

Василий Иванович и Зинаида Романовна Куклевы,

Кирилл и Любовь Кандат,

Нина Васильевна и Андрей Семенович Заварские и их дочь Оксана,

Лев Антонович Медерский,

Людмила Никифоровна Костина и ее сын Алеша,

Мария Петровна Ярыгина,

Татьяна Ивановна Лаврушенкова,

Феодосия Богдановна Эрастова и другие жители дома № 68.

Конечно, ни краткое содержание фильма, ни перечень действующих лиц не смогут передать суть фильма, они лишь подводят нас к теме — рассказ о доме. И если не говорят стены, то люди, живущие тут, вписывают свои строчки в историю обычного ленинградского дома. С первых же кадров, таких обыденных — человек распахивает окно на улицу, смотрит вниз, отвечает на вопросы, его жена шьет на машинке,— возникает чувство необычного. Парадокс — более элементарного кадра не придумаешь, а интерес не гаснет. Течет себе неторопливая беседа о том, что вид из окна красивый, что рыба в Фонтанке водится, что тоскливо жить на пенсии — тянет на работу, что отсюда уходил добровольцем на фронт, «пуля пролетела, полтора сантиметра сердце не задела», сюда вернулся...

Два пожилых человека Василий Иванович и Зинаида Романовна рассказывают о своей жизни. Рассказывают непоследовательно, перескакивая с темы на тему. Пьют чай с гостем — режиссером. Все привычно и видено не раз.

Что же поражает в этих кадрах?

Внимание к житейским подробностям, внимание к малейшим оттенкам человеческого поведения, внимание к тому, о чем герои рассказывают, казалось бы, независимо от смысловой ценности рассказанного. Даже привычных для интервью вопросов нет, только порой режиссер осторожно и кратко уточняет или подтверждает («Да, красивое место!»). Есть в этом внимании какая-то новая, своеобразная свобода камеры, какое-то новое отношение к снимаемому. Отношение действительного собеседника, равного, а не выслушивающего, терпеливого, а не выбирающего нужный ответ.

Однако в этой свободе кроется опасность— «всяко лыко в строку», и вот уже поток жизни понесет автора в неведомые дали случайных событий, необязательных эпизодов, размытой драматургии, где потеряется мысль, а в нагромождении житейских подробностей исчезнет смысл фильма.

В самом деле, следующий эпизод подтверждает опасения — кажется, не найти более скучного занятия, чем срывание со стены обоев перед ремонтом. Ну, что тут интересного для кинематографа?

Но вслушаемся: «Ой, «Красная газета», я такой даже не слыхала». «Красная газета».... Беседа с товарищем Дзержинским. Разъяснение о получении ценностей из ссудной казны до 12 мая 1925 года...

«Сенсационная новость. Дешево на Фонтанке сдается пивная».

— Это где-то рядом!

— Ну?

— Случайно продается аквариум с мотором.

— Почему с мотором?

Эпизод продолжается в том же духе, а мы следим за тем, как жильцы «читают» обои

Эд. Дубровский

с возрастающим интересом. Почему? Ведь сколько раз уже использовалось такое сравнение: кадры сегодняшнего — кадры прошлого, день настоящий — заголовки дореволюционных газет. Почему же в этом фильме оно волнует?

Не потому ли, что обнаружено не специально, не намеренно привлечено режиссером для сравнения, а найдено рядом. Газеты клеились на газеты, время наслаивалось на время. За в общем-то банальным сравнением видится образ, и постепенное проявление его в фильме рождает удивление, размышление, ощущение явственного движения времени.

Чем дальше движется сюжет фильма, тем яснее виден нам замысел авторов — уловить время в отрезке пространства, именуемом «дом № 68 на Фонтанке».

С каждым новым эпизодом, с каждым новым знакомством, а фильм представляет нам новых и новых персонажей — пожилых и молодых, пенсионеров и школьников, тех, кто родился задолго до вселения в дом, и тех, кто здесь вырос и возмужал, — этот прием, я бы назвал его «поиск связи времен», позволяет авторам из гущи подробностей и неповторимых житейских деталей выбрать главное, характерное. И тогда самые простые сценки — сдача экзаменов, отъезд на практику студентов, выпускной вечер, вручение аттестатов, прогулки по берегу реки — озаряются светом нашего зрительского понимания: простота тут только внешняя, все человеческие отношения, будь это время войны или мира, прекрасны, когда они направлены не только на себя, удовлетворение своих желаний, а служат интересам других, когда человек выходит за рамки узкого «я»...

На границе этого «я» и «мы», точке пересечения личного и общего, происходит открытие человека во всей его сложности.

Здесь я хочу привести целиком рассказ Феодосии Богдановны Эрастовой о том, как она выжила в блокадную зиму.

«...Я питалась липовым листом. Там две липы у нас — вы видели? Так вот воровала, про себя говорю. Есть было нечего. И вот дежурила я когда, поставила стремянку, приготовлю через плечо мешочек и османила этот лист. Порублю мелко-мелко, и у меня печурка была сделана, и сверху кусок железа толстого, вот чуть ли не в палец... И вот на этой плите напеку лепешек, и вот пришли ко мне, день рождения справлять, и вот все, честно говорю! Пришли день рождения справлять, и я их угощала...

— Ой, Фень, где ты взяла? Так вкусно-то! А мне жалко, они ведь тоже голодали. Я говорю: «Девушки, не выдавайте меня, да вот липовый лист я...» Эти две липины оставили голенькими, оставили. И вот этим питались.... Я стала поправляться...»

Страшный рассказ. И — великий.

Когда человек оказывается на грани жизни и смерти, ему кажется, остается только одно — инстинкт самосохранения. Только желание сохранить себя, удержать ускользающее тепло жизни, своей, маленькой, но такой дорогой.

Любой ценой?

Нет! В том-то и величие человека, что он находит в себе силу перешагнуть порог инстинкта во имя «мы», так как это сделала Феодосия Богдановна. И не только она. Десятки, сотни людей, помогавших друг другу выстоять, одолеть голод и страдания.

Они победили.

И память об этой честной, настоящей, человечной победе живет в них навечно.

Поэтому воспоминания свидетелей блокады, участников защиты Ленинграда так свежи для тех, кто рассказывает, и так волнуют

нас, независимо от того, помним ли мы войну или родились позже. В них не только информация, пусть эмоциональная, о событиях исторических, в них большее — память о том, как каждый стал частицей великого, память о тепле человечности, которое согревало людей в те морозные зимы Ленинграда.

Строка за строкой вписывается в историю дома.

«Чайник, который кипел постоянно в комнате Зинаиды Романовны для тех, кто хотел согреться», пулеметы, стоявшие на балконах дома, клены, посаженные в 42-м году во дворе,— хроника обычного дома, кропотливо собираемая авторами фильма из рассказов людей, вырастает в символ.

Дом — место прописки? Нет, нечто большее.

Дом — место, где живешь? Нет, большее.

Дом — коллектив людей, объединившихся в минуты опасности, понявших радость этого единения? И это еще не все!

Дом — точка на карте города?

Дом — символ Родины, «дом родной»!

Как ни странно, именно жесткие пространственные рамки — не вообще рассказ о блокаде, не вообще рассказ о городе — рождают ощущение цельности фильма, сюжет его свободен и одновременно строг — все кадры современности подчинены единому — раскрытию движения времени. Оно властно вбирает в себя индивидуальное: беспокойство школьницы об оценке на экзамене и цветы на Пискаревском кладбище, предположения о будущей реконструкции дома и рассказ о взрыве бомбы, от которой содрогнулся дом, привычные в устах пожилых сетования на молодежь и мечты молодых о будущем...

Отсюда удивительный эффект восприятия фильма — кадр не представляет собою плоскости, он многослоен, он обрел глубину благодаря связи времен. Стены, в самом деле, заговорили!

История, рассказанная ими, волнует, но по мере течения фильма — от эпизода к эпизоду — возникает еще одна мысль: перед нами не только хроника дома, перед нами коллективный портрет. Если представить его буквально, то в центре, конечно, старики, те, кто вынес на себе трудности блокады, рядом с ними — люди помоложе, участники войны, сражавшиеся на фронтах, а по краям — совсем юные, Оксана Заварская и Алеша Костин, им война знакома только по рассказам старших и книгам.

Всего лишь несколько семей из огромного дома?! Не слишком ли мало для коллективного портрета? Могут ли эти герои отразить столь сложное время? Не останется ли за кадром нечто важное, если довериться неизбежной произвольности авторского выбора?

Вопросы вполне законные. За ними — очень важный аспект документального кино: проблема выбора героев. Тяготение к личностям известным, так сказать, апробированным временем, в нашем кинематографе часто мешает увидеть повседневность, дать сложный и диалектический срез жизни. Все кажется: что интересного в обычном, что примечательного в житейских мелочах, что важного в течении жизни рядового гражданина?!

А вот авторы фильма тронули эту жизнь, вгляделись в этот пласт и обнаружили типичное, нашли поэзию, больше того — открыли Человека в каждом, открыли время в каждой судьбе!

И за это я им благодарен.

Однако жанр «коллективного портрета», принесший авторам столько интересных находок в первом акте этого своеобразного спектакля-документа, во второй серии фильма обернулся неожиданными потерями.

Но об этом позже.

А пока несколько вопросов режиссеру Виктору Лисаковичу по поводу первой серии фильма...

Д. Занимала ли тема войны столь большое место в сценарии фильма?

Л. Нет. Он назывался «Под одной крышей» и первоначально современность и прошлое были равнозначны. Однако мы снимали фильм накануне празднования юбилея — тридцатилетия Победы над фашистской Германией, и, конечно, главные наши герои жили этим. Так что, можно сказать, сама жизнь заставила нас частично пересмотреть замысел.

Д. Мне показалось, что наиболее яркие находки этой серии связаны с прошлым (рассказ о липе, эпизод «обои»). В сравнении с ними эпизоды, касающиеся современности, чуть бледнее. Чем это объяснить?

Л. Можно ответить — «так получилось, так сняли». Но тут вопрос более глубокий — сегодняшняя жизнь, мирная жизнь, она спокойнее, эмоции не на виду, и труднее выявить их в человеке. Война обнажает людей — и хорошее и плохое,— все на виду, и поэтому так глубоко проникает в память, что стоит коснуться прошлого, как происходит вспышка! И боли и радости. По-моему, это неизбежно. Это нельзя сравнивать по силе.

Д. Не облегчает ли обращение к военной теме, теме блокады выявление эмоций?

Л. Я вообще не ставлю себе задачу — выявление эмоций, но с другой стороны — не понимаю фильма, где бы люди были сухи, равнодушны, холодны. Исчезнет интерес зрителя. Если человек рассказывает и это его не волнует, значит мы не добрались до главного. Вот, к примеру, эпизод с цветами, помните, Зинаида Романовна приносит цветы, выращенные ею на даче, расставляет по вазочкам и говорит очень хорошие и точные слова о себе и Василии Ивановиче, о том, что любит землю, что помнит годы коллективизации. Теплый эпизод.

А ведь Зинаиду Романовну было очень трудно разговорить. Она несколько суховата, официальна, что ли. И если бы не цветы, не знаю, удалось бы раскрыть ее характер. А цветы — я ее попросил привезти с дачи букет — затронули в душе ее что-то, и вот результат. Очень трудно найти такой вот ключик к каждому человеку. Конечно, не всегда это выходит. Люди ведь разные.

3. Ленинградский характер. Что это такое?

Краткое содержание второй серии: в этой части фильма мы знакомимся с новыми героями и их профессиями. Авторы фильма ищут ответ на вопрос: что такое ленинградский характер? Ответы жильцов дома, их отношение к профессиям, их рассказы о работе позволяют нам увидеть новую грань коллективного портрета дома. А затем очередное знакомство возвращает нас в годы войны, на «дорогу жизни», которая прошла по льду Ладоги к осажденному Ленинграду.

Действующие лица (кроме названных в 1-й главе):

Вивея Ивановна Бородина — вагоновожатая,

Иван Кузьмич Дренчев — шофер,

Женя и Светлана Панферовы — инженеры-гидростроители,

Николай Дмитриевич Панферов, его старшая дочь Нина, муж Нины Анатолий Цветков — инженер,

Евгений Еловиков — рабочий,

Степан Степанович Витченко — бригадир-наставник, Герой Социалистического Труда,

Анатолий Колесников — слесарь-сборщик,

Клавдия Дмитриевна Парфенова и ее внук Володя,

Борис Григорьевич Мазо — юрист

и другие жильцы дома № 68 на Фонтанке.

Как можно судить по перечню действующих лиц, количество персонажей в этой части фильма увеличилось почти вдвое.

Что ж, коллективный портрет, естественно, раздвигает свои рамки — входит тема современная, тема труда. С первых же кадров, с первых же реплик — трамвай мчится по утреннему городу, Вивея Ивановна, вагоновожатая, рассказывает о своей работе, открывая нам не тайны, а повседневную радость своего труда — видеть город тихим, утренним и пустынным, засыпающим, видеть изменения на улицах год от года, шутить с пассажирами, понимая, что делаешь важное дело. В словах Вивеи Ивановны гордость — тридцать лет водит она трамваи по Ленинграду. И почти сразу же за ее рассказом эпизод с мальчиком Алешей Костиным, который только что вернулся после первого дня занятий в профессиональном училище. Мать ставит на стол еду и расспрашивает, расспрашивает о том, что он слышал, что говорил, что увидел в мастерских.

Тридцать лет и первый день!

«Расскажи о доме своем»

В этом драматургическая завязка фильма, в контрасте эпизодов пока только заявлено движение сюжета — раздумье о смысле человеческой деятельности.

Эпизоды нанизываются: беседа в квартире Панферовых о работе и шутливый разговор с малышом тоже о профессии, Иван Кузьмич Дренчев говорит о том, как он стал шофером, и Татьяна Ивановна Лаврушенкова, и супруги Кандат, и каждый, с кем разговаривает режиссер. Все словно сговорились информировать зрителя о своей профессии. Появляется новое лицо в кадре, а ты уже знаешь, о чем персонаж станет рассказывать.

Может, таков замысел авторов? Перечислить профессии всех живущих в доме, а потом... Что же потом? Как развивается сюжет? Новая тема — история жизни Бориса Григорьевича Мазо, сама по себе прекрасная, тонко рассказанная, но не имеющая отношения к тому, о чем повествовала первая половина фильма. Затем вторая история — Ивана Кузьмича Дренчева и его участия в «дороге жизни», и, наконец, мы вновь возвращаемся к теме труда: Степан Степанович Витченко рассказывает о своей бригаде — о том, что план будет выполнен к девятому мая, о том, что бригада подобралась хорошая, а его ученик Толя подтверждает его слова.

Все правильно, все будто бы «по жизни», но как-то слишком уж знакомо по сюжетам последних известий. Но одно — сюжет новостей, а другое — фильм, да еще коллективный портрет. Разная степень углубления в тему. Даже столь удачное в первой серии переплетение «современность — война» уже не дает прежнего волнения, слишком разные темы, они самостоятельны и параллельный монтаж усугубляет их разность. Сюжет то привлекает внимание деталью, поведением в рассказах Мазо и Дренчева, то вновь скользит по поверхности, не затрагивая глубоко характеров, не привлекая оригинальностью мысли.

Не спасает драматургическая инъекция, заявленная вначале: вопрос о ленинградском характере, который остается открытым в первом эпизоде, а в конце фильма персонажи старательно перечисляют черты, свойственные ленинградцам. Но звучит это, увы, риторически, искусственно, ибо две параллельные темы так и остались параллельными...

Лишь в одном из последних эпизодов — возвращении Василия Ивановича Куклева на завод — вновь послышались знакомые теплые нотки. Вслушаемся в реплики во время фотографирования:

«— Садитесь, садитесь...

— А ты пчелок принеси сюда...

— Обязательно.

— Пчелок не принесу, а медку, мед будет, принесу.

— А мы в гости приедем.

— А вот и приезжайте.

— А как, Василий, отдохнулось?

— Да, хорошо!..

— Ты надолго работать пришел?

— Да, на постоянно...»

Казалось бы, простенькие слова, никакой серьезной информации, а сколько за ними стоит — и вся прошлая жизнь Василия Ивановича на заводе, и радость возвращения, и, главное — отношения его с товарищами, то есть целая система связей, которая называется одним словом «работа»!

Творчество и монотонность, находки и потери, взлеты удач, когда дело ладится, и боль от непонимания, радость общения с близкими по духу людьми и подлинные страдания, когда встречаешь равнодушие, приятная усталость и размышления о смысле деятельности — сколько граней темы? Множество!

За любой профессией, как бы она ни называлась, на какой бы ступеньке служебной значимости ни стоял человек, неизмеримое богатство эмоций!

Но сверкнул в фильме эпизод и исчез, канул, растворился в ровной иллюстративности ответов на вопрос: «Что такое ленинградский характер» — «трудолюбие», «глобальный характер», «гостеприимный», «мужественный», «интернациональный» и так далее.

Все это бесспорно, но не слишком ли «вообще»? Абстрактно, отвлеченно от той интереснейшей проблемы, с которой начался фильм — проблемы труда и осмысления человеком своей деятельности. Что же помешало разработать эту тему в фильме? Ведь добрая половина всех интервью связана с ней!

Стерильность, однолинейность, однообразие ответов.

Задача поставлена простая. И ответы простые. Кого ни спросишь — ни у кого ни тени сомнения, ни попытки раздумывать, ни желания понять, правильно ли выбран путь. Может быть, режиссеру повезло в выборе героев? Может, дом, в самом деле, уникальный — все счастливы в избранной специальности?

И тут начинает тихо стучать своеобразный «счетчик Гейгера», который включается в нашем мозгу всякий раз, когда изображение на экране и то, что мы видим вокруг нас, не совпадают. Когда несовпадение небольшое, зазор мал, счетчик постукивает легонько — «что-то не то», говорим мы в таких случаях, порой даже не пытаясь понять, почему «не то». Но когда несовпадение велико, счетчик стучит во всю громкость — «неправда»!

Ну, а если «не вся правда», если начато серьезно, глубоко, а потом скользнуло по поверхности? Мало ли, как может решить тему автор? Разве обязательно залезать в глубины проблемы?

Конечно, авторское видение, авторская позиция священны, но, в конечном счете, при избегании, скольжении, уходе от разработки страдает фильм. И прежде всего, его драматургия — основа зрительского интереса. Можно уйти от исследования и только назвать проблему, а в результате провалится весь сюжет — ведь исчез повод к развитию!

Можно перейти к истории интереснейшей, но иной, а в результате развязка станет формальной, внешней, и останется чувство неудовлетворения: как ни драматичны будут новые истории, они не ответят на главный вопрос.

Стучит, хочешь — не хочешь, а стучит этот счетчик, тихонько, но стучит, и ничего с ним не поделаешь. Упрощенная модель — упрощенный ответ: «Все в доме любят труд»,— не располагает к доверию.

И, что любопытно, героев много, а портрет не возник, все слились, все на одно лицо. Как известно, мозаику нельзя увидеть, если все стеклышки одного цвета, будет лишь гладкая стена, хоть и отливающая блестками при солнечном свете.

Чего же не хватило этой серии?

Трудно отвечать, тут всякий конструктивный ответ субъективен, индивидуален, но дело, как мне кажется, в данном случае зависит не от мастерства режиссера — оно бесспорно, не от выбора людей — они безуслов-

но интересны, причина потерь — в инерции подхода к материалу. То, что в первой серии дало результат великолепный, во второй — привело к потерям. Когда на первое место выходит проблема сегодняшнего дня, возврат к прошлому — уход от ответа! Коллективный портрет — жанр новый и неосвоенный, загадок и подводных камней здесь множество, и второй акт спектакля наткнулся на самый сложный из рифов: неизбежность исследовательского подхода к современности! Одного лишь перечисления профессий жильцов дома № 68 сегодня уже мало для рождения драматургии документального фильма, одного лишь признания в любви к своей работе не хватает, чтобы поддержать зрительский интерес.

Мы живем в период научно-технической революции, и процессы, которые она вызвала, затрагивают прежде всего область труда. Исчезают одни профессии и возникают другие, третьи открывают больше простора творчеству, а четвертые, наоборот, делают человека лишь слепым исполнителем... Да и люди по отношению к труду своему не так однозначны — одни ориентируются только на заработок, другие на престиж профессии, третьи — на содержание труда, четвертые... Нет, я не призываю к тому, чтобы в рамках рассказа о доме отразить эти проблемы, я привел эти данные, чтобы показать, что область труда давно уже дифференцирована, расслоена, и всякий, кто пытается говорить об этой главной для нашего общества проблеме однозначно, неизбежно будет терпеть поражение.

Д. Возможно, во второй серии и потому драматургическое решение не состоялось, что, нащупав проблему, вы не стали ее исследовать?

Л. Проблемы! Проблемы! Все сейчас говорят о проблемах, как будто это единственный путь к интересному документальному кино.

Д. А разве беспроблемность в документальном не напоминает бесконфликтность в художественном? Результат, по крайней мере, один — ослабленная драматургия, трудность в показе современности.

Л. Мне кажется, так много разговоров вокруг проблемности потому, что пока мало действительно острых фильмов. Но нельзя же одним лекарством лечить всех больных. У документального кино богатый диапазон воздействия на зрителя — и повествовательная интонация хороша, когда речь идет о познании мира, и образное решение вызывает интерес, позволяет художнику выразить себя, свое видение, и настоящий портрет человека без всяких проблем смотришь с волнением. Конечно, нельзя полностью отказываться от исследования, но это больше подходит для тех, кто по складу характера активен, действен, способен решительно вмешиваться в происходящие события. Лично мне по душе повествовательный стиль.

Д. Но в фильме «Такая железная земля» один из ваших героев, кажется, инженер Иван Тихонович Радзивилло говорит: «В жизни так не бывает, чтобы не было проблем!» Вы, видимо, согласны с его точкой зрения?

Л. Да. Я даже попытался в этом фильме рассказать о проблеме — быть шахте или открытому карьеру, проблеме, которая решала судьбу города, но у меня осталось чувство, что она не то что помешала фильму, а как-то увела в сторону, ведь задача была показать, что происходит сегодня на Курской магнитной аномалии. Поэтому я настороженно отношусь к проблеме как таковой.

Д. Меня удивляет сама постановка вопроса — «показать Курскую аномалию», или показать завод Н., город Х., колхоз М. Не кажется ли вам, что такая тематическая направленность приводит, в большинстве случаев, к фильмам обзорным, расплывчатым, а зачастую просто серым?

Л. Ну почему же — ведь бывают и просто видовые фильмы!

Д. К сожалению, и фильмы о заводе или колхозе или человеке тоже получаются видовые. О драматургии в таких случаях говорить просто не приходится: «не до жиру», сложить бы фильм хоть по обычной логике.

Л. Тут надо разобраться хорошенько, мне кажется, некоторый застой в документальном кино происходит из-за того, что мы не разоб-

рались в жанрах: для какой темы необходим действительно видовой, а для какой— исследовательский фильм, где нужен повествовательный очерк, а где проблемный. Что-то у нас тут туман! Отсюда неясность в самих определениях — а что такое «проблема», «сюжет», «прием» в телевизионном документальном фильме?

Д. А я думаю, дело не в определениях, а в инерции привычного. Когда-то каждая турбина, плотина, новый завод были событием всей страны и вызывали естественное восхищение документалистов, это был период индустриализации и необходимость отразить данную стройку или пуск в кино диктовалась насущными задачами общества. Сейчас восторг по поводу размеров плотины или турбины, по-моему, все-таки анахронизм, для этапа развитого социализма это должно быть естественным. А в фильмах все еще по самым простым поводам звучат и звучат восхищенные фразы...

Задачи общества изменились — на первый план выходит гражданское и нравственное воспитание человека. А мы все перечисляем заводы или плотины или воспеваем труд вообще, не различая его оттенков, не исследуя его особенностей на новом этапе. Не дает ли это обратный эффект — «набивает оскомину» повторением давно пройденного?

Л. Да, такая опасность существует! Но найти необычное в известном, свежесть в привычном — разве это не интересная задача?

Д. А не упускается ли при этом вторая сторона — неповторимость авторской мысли? Свежесть идеи?

Л. Какой толк от оригинальной мысли автора, если решена она в лоб или люди не раскрыты?

Д. А если объединить — новизна идеи, авторского подхода, острота проблемы и неповторимость судьбы человека, раскрытие его характера? Кстати, именно исследование проблем позволяет «раскрыть» человека — ведь тут перед каждым всегда выбор, а люди именно выявляются в ситуации выбора.

Л. Это вопрос спорный. Я с опаской отношусь к проблеме, так как избегаю категоричности в оценках того или иного явления, а показ проблемы требует категоричности.

Д. Не потому ли в этой серии вы ограничили тему только общим разговором о труде, лишь констатировали факт профессии и отношения к ней?

Л. Я полагал, этого достаточно, чтобы показать еще одну грань жизни. Мысль-то была

«Расскажи о доме своем»

в том, чтобы сравнить: как уходили люди отсюда на фронт, так и сейчас уходят во все концы города на работу, и дом, так сказать, причастен к общим заботам страны.

Д. И решили это показать буквально? В лоб?

Л. Со стороны, конечно, виднее, что получилось в результате. Я сам, как огня, боюсь декларативности, прямолинейности и не ожидал, что выскочу на эту дорогу.

Трудная штука — «современность»! Порой не знаешь, как к ней подступиться. Ну, а что изменилось бы, если бы я тут вдруг метнулся в проблему труда? Я бы вылез из рамок «дома»...

Д. Прогнозировать сейчас на тему: а что если бы... конечно, трудно да и бесполезно, но я считаю, что более пристальное внимание к какой-нибудь стороне темы «Человек и его работа» могло вывести на нравственный слой, выявить неоднозначность позиций, показать социальные лица героев. А это уже повод для размышления о времени и личности, живущей в данное время...

Л. Есть такая поговорка «если б знал, где упадешь, соломки бы подстелил»... Увы!

4. Сколько лиц у «добра»?

Краткое содержание третьей серии: в этой части фильма мы вновь встречаемся со знакомыми нам героями — Василием Ивановичем и его женой, узнаем, что Оксана сначала провалилась на экзамене в институт, а потом поступила на вечерний, услышим удивительную историю подкидыша, происшедшую в этом доме много лет назад, и вместе с авторами фильма углубим свои познания о жителях дома № 68.

Действующие лица (кроме названных в 1-й и 2-й сериях) — Ирина Александровна Колпакова и ее мать Леонтина Карловна, Людмила Григорьевна Бобринская, супруги Филипповы.

Когда начинается третий акт этого документального фильма-спектакля, неожиданно ловишь себя на ожидании — а появятся ли те персонажи, которые были в первой и второй сериях? Уже не важно, достаточно ли они раскрыты были раньше или нет, просто интересно — что авторы еще расскажут о них? И когда на экране возникает пухленькое лицо Оксаны Заварской — вспоминаешь, да, да, это она там сдавала экзамены на аттестат зрелости, а вот и Зинаида Романовна, управдом и «живая вода», как прозвали ее те, для кого она в суровые блокадные зимы грела чайник с водой на плите, а вот Медерский Лев Антонович — историк-архитектор, тот, что рассказывал о бывших хозяевах дома...

Радуешься появлению знакомого лица. Причем даже не ждешь, чтобы они говорили что-то очень важное, нет, готов снова наблюдать за их обычной жизнью и слушать их рассуждения о разном, больше того — о чем угодно!

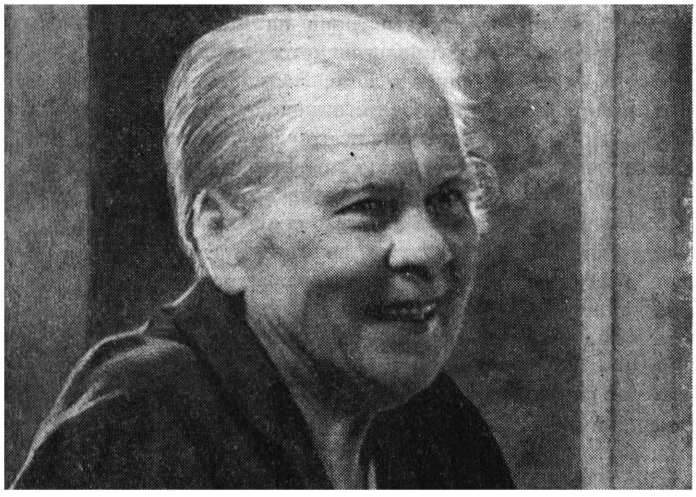
Что за странный эффект?

Мне кажется, срабатывает «эффект серийности», характерный только для телевидения, ведь вторая серия, создав некий вакуум содержательности, настроила на ожидание: что же произошло с теми, кто не участвовал во второй серии? И вновь с доверием и любопытством всматриваешься в экран — а там самая, что ни на есть, житейская повседневность: кто-то заболел и его пришли навестить наши знакомые, Оксана рассказывает, что провалилась на экзамене в институт, не знала второй вопрос билета и сразу сказала, что ничего не знает, Людмила Григорьевна Бобринская рассказывает, что ее подкинули к порогу квартиры в этом доме и ее воспитала семья Бобринских, потом вспоминает, что жил у них до войны Всеволод Вишневский, а Клавдия Дмитриевна Парфенова с теплотой говорит о том, что сын получил Государственную премию...

Какие-то все незначительные случаи, а смотришь с интересом и опять, как в первой серии, параллельный монтаж с кадрами хроники о войне, воспоминаниями о блокаде не мешает воспринимать современность...

Эпизоды вновь обрели второе измерение, экран стал глубже. Только ли потому, что мы видим уже знакомые лица?

Нет! Когда задумаешься над причинами собственной заинтересованности, то обнару-



«Расскажи о доме своем»

живается новый оттенок, характерный для этой серии: каждый эпизод освещает не столько сравнение с прошлым, сколько интерес к нравственному аспекту поведения людей. Не сухая мораль прописных истин — что такое хорошо, что такое плохо, а живая нить, протянувшаяся сквозь время, сквозь разные семьи и характеры — человечность отношений. Она в малом — в нежелании Оксаны солгать на экзамене (за этим большее — атмосфера честности семьи Заварских), она и в более серьезном поступке — воспитании подкидыша. Она во всем — пришли ли знакомые навестить больную, и в памяти о том, что Вишневский «добрым» был, и в той теплоте, с которой люди говорят о других.

Вот этот новый свет пронизывает фильм, высвечивая главное в повседневном — нравственность отношений между людьми, заставляя размышлять о роли добра в жизни.

Вслушаемся в некоторые диалоги фильма.

С Оксаной Заварской:

«— Вообще семья у нас просто замечательная, я так счастлива, ужасно просто.

— Что именно в этой семье живешь?

— Конечно, мне даже завидуют многие. Мы часто всей семьей смотрим фотографии старые, нам интересно, мама смеется, вспоминает, даже спорят иногда, а нам, конечно, интересно, мы тоже сидим, смотрим старые фотографии, слушаем их рассказы».

С Клавдией Дмитриевной:

« — Живут они хорошо. Дочка работает на заводе Жданова, и зятем довольна, так что...

— А он тещей доволен?

— Вот уж не знаю, доволен или нет. Стараюсь, чтобы было у них все хорошо. А когда у них хорошо и мне хорошо...»

На собрании ветеранов дома:

«— Сегодня у нас присутствуют два юбиляра — Филипповы! Домком сердечно поздравляет вас с 60-летием вашей супружеской жизни, желает вам доброго здоровья, счастья и долгих лет жизни.

— Салют, салют.

— Чтобы мы все были молодые.

— Желаем всего, всего хорошего.

— Проходит молодость, ну что же.
За летом движется зима.
И в чем-то, может быть, похоже
Стареют люди и дома.

(Это Женя Еловиков читает стихи.)»

Мы привыкли к декларациям о добре и зле, к потоку слов на эту тему или бесспорным истинам морали. А не теряется ли за этим ценность поступка, самого малого, если он

идет от сердца? Вот о чем заставляют задуматься эпизоды фильма.

И непритязательные сценки, снятые режиссером, возвращают нам чувство повседневной нравственности, говорят о величии сердечности, вселяют уважение к простым проявлениям человеческого.

А как же драматургия?

Здесь же тоже перечисление — этот поступил так, а этот так. Неужели достаточно выдать некий набор положительных поступков и слов разных людей, чтобы отпала необходимость в поворотах сюжета, в разработке проблемы, в конфликте?

Задумаемся над тем, что уже видено в фильме: малые и большие проявления нравственного чувства, они даны без какого-либо противопоставления к отрицательному в людях, они как бы случайно подмечены и выбраны в произвольном течении жизни. В игровом фильме мы бы заскучали от такого количества ангелов на экране и застучал бы тот самый «счетчик Гейгера», о котором я упоминал. А здесь не стучит! В чем секрет?

По-моему, тут срабатывает прелюбопытнейший механизм восприятия документального материала: реальные нравственные поступки мы смотрим с обостренным интересом, потому что невольно (удивляясь им или восхищаясь) ставим себя на место героев. А как бы я поступил в этой ситуации? Мы проигрываем не только положительный вариант, но и отрицательный. Ибо зло, равнодушие, обман, увы, тоже элемент повседневности. Так возникает особый тип драматургии, свойственный только документу, объединение событий на экране и зрителя. Ведь это не выдумано, а было на самом деле!

Тут, безусловно, вдвойне опасен перебор — ибо граница доверия экрану где-то совсем близко, эпизод значит больше, и зритель легче угадывает в самом искреннем материале фальшь или организацию.

К счастью, в фильме этого не случилось — и, как ни странно, благодаря уходу авторов к прошлому.

Те самые воспоминания о войне и блокаде, которые во второй серии оказали плохую услугу драматургии фильма, в третьей серии вывели авторов на новый виток — осмысление нравственного смысла событий, происходящих в доме. Война, блокада, мужество рядовых защитников Ленинграда воспринимаются в русле всего содержания фильма, как подтверждение нравственного подвига советских людей, благодаря которому мир вновь обрел веру в себя и будущее.

Тут уже не контраст: «житейское — великое», а скорее развитие мысли от частного к обобщению, от личного к общественному.

В ряду эпизодов, рассказывающих о гранях нравственного, некоторым особняком выделяется подробный и крупный эпизод о народной артистке СССР балерине Ирине Колпаковой и ее матери Леонтине Карловне. Это персонажи новые, и автор трижды в фильме возвращается к показу их на экране. Поначалу мне показалось, что автор здесь выбрал легкий путь, рассказ об актрисе, известной всему миру да еще выросшей в этом доме («бегала обычная девочка и вот...») вызовет умиление и интерес, как всякое превращение обычного в знаменитое. Но тема, благодаря истории Леонтины Карловны, потерявшей мужа, воспоминаниям самой Колпаковой о том, как ей в детстве не хватало отца, неожиданно заставляет задуматься о другом — о невосполнимости потерь, о том, что даже через тридцать лет хранится горечью в памяти выросшей девочки.

«Конечно, хочется думать, что никогда люди не будут терять близких,— говорит она,— а дети не будут терять своих отцов и матерей, мне хочется вспомнить добрым, добрым словом тех, кто погиб за то, чтобы нам сейчас было хорошо!»

...Плывет по Фонтанке плоский экскурсионный кораблик, минует и дом № 68, глядящий окнами на реку. Экскурсовод ничего не рассказывает о доме — обычный дом, что о нем говорить? Таких тысячи в Ленинграде.

А мы, зрители, узнав людей этого дома, его историю, смотрим на него по-новому — удивляясь сложности судеб, восхищаясь мужеством жителей его, радуясь их радостям и печалясь по поводу их тревог.

Из мозаики обыденного постепенно вновь проявляется коллективный портрет, более богатый оттенками, более точный и неповторимый — тут и Зинаида Романовна с ее энергией и добротой, и ее муж Василий Иванович, чье возвращение на работу мы пережили вместе с ним, и Людмила Григорьевна Бобринская, обязанная своей жизнью тем, кто заменил ей мать и отца, и чета Заварских, передающая своим дочерям эстафету добра и честности, и все, кто действует, размышляет, вспоминает и живет в фильме.

Когда в финале фильма почти все персонажи собираются вместе, люди разного возраста и опыта, разных профессий и характеров, мы не воспринимаем это, как событие, организованное съемочной группой, этого могло и не быть,— мы воспринимаем это, как символ той людской связи, которую несли и несут люди сквозь годы, сквозь испытания, сквозь трудности, ибо ощущение единства, коллективности в высшем понимании этого слова и есть то самое дорогое, самое ценное, что выносим мы после просмотра фильма!

Д. Конечно, я субъективен, но у меня общее впечатление от фильма двойственное — многое нравится, но со многим я и не согласен, мне кажется, весь фильм находится на переломе, на полпути от прошлого к настоящему. Накоплены методы познания сегодняшнего дня, способы воплощения на экране характеров, мастерство монтажа и обобщения — еще шаг и появится фильм о сегодняшнем дне нашего общества, такой же острый, яркий, публицистический, как ваши фильмы на зарубежном материале! Но каков будет этот шаг, какова тема, я не знаю...

Л. Честно говоря, я тоже. Надо, как говорят, «остановиться — оглянуться». А то я последнее время работаю, работаю, работаю. Это хорошо, это дает уверенность и чувство силы, оттачивает приемы, но хочется подумать... Просто подумать о том, что видишь в мире и видишь у себя «дома» в широком смысле этого слова... С каждым фильмом и с каждым годом уходит частица жизни. И поэтому не хотелось бы разбрасываться. Я понимаю, что сегодня мало просто показывать, надо размышлять, мало информировать, надо исследовать, мало «отражать», нужно воспитывать, но как? Какими методами? Что положить в основу фильма, я имею в виду не факт, а большее...

Д. Концепцию?

Л. Ну, это звучит громко! Скорее, найти личный ответ на вопрос: ради чего я делаю следующий фильм?

Д. Это вопрос, который, наверно, ставит каждый перед собою...

Л. Только не все находят ответ. Мы берем на себя смелость говорить о «воспитании зрителя», но ведь зритель-то разный. Как найти то общее, изменяемое, цель, на которую направлен фильм?

Д. Мне кажется, это общее есть: у каждого человека существует определенная модель общества, в котором он живет. Он может даже не осознавать эту модель, но действует он, исходя из нее. И по отношению к близким и по отношению ко всем людям. И фильмы могут воздействовать на эту модель, разбивая устаревшие стереотипы, воспитывая потребности, заставляя задуматься над ценностями вечными и ценностями преходящими.

Л. То есть поставить перед зрителем зеркало, в котором он увидел бы себя и свое место среди других?

Д. Да, и еще движение времени и цели этого движения.

Л. Мы не уйдем в философские сферы?

Д. А разве мыслим сегодняшний кинематограф без философии?

Л. Пожалуй, над этим стоит подумать — в самом деле, не пришло ли время шире взглянуть на то, что создано, создается и что предстоит нам создавать?!

Александр Караганов

Осмысливая кинопроцесс

Движение искусства далеко не всегда повторяется в движении критической мысли: тут нет автоматической синхронности. Однако при неизбежности расхождений, подчас самых неожиданных и парадоксальных, зависимость критики от искусства остается: даже прогнозируя и программируя его завтрашний день, критика неизбежно обращается к его сегодняшним реальностям и вчерашнему опыту.

Чуткость критики к поискам искусства приобретает особенно плодотворную силу, когда поиски эти рассматриваются в их соотнесенности с жизнью. Разрушение цепочки «жизнь — искусство — критика» открывает дорогу субъективистскому произволу суждений, капризам мысли, не подвластным не то что эстетической науке, но и простому здравому смыслу.

Все эти общие рассуждения понадобились мне для того, чтобы обратить внимание читателей журнала на «новую волну» кинокритики, вызванную фильмами «Самый жаркий месяц», «Здесь наш дом», «Старые стены», «Человек на своем месте», «День приема по личным вопросам», «Премия».

Откликаясь на появление этих фильмов, осмысливая заключенный в них жизненный и эстетический опыт, критика стала активнее заниматься социальными проблемами человеческих отношений в сфере труда. Повысилась социологическая оснащенность критических выступлений о современном типе рабочего, инженера, руководителя, о влиянии научно-технической революции на характеры людей, на сам способ мышления.

В былые годы у нас часто появлялись рецензии, написанные с тонким ощущением атмосферы фильма, его пластики, стиля, ритма. В них чутко отмечались лирические интонации киноповествования, анализировалось движение психологии, эмоционального мира действующих лиц — не только смена состояний, но и ступеньки, живая непрерывность переходов из одного состояния в другое. Реже появлялись статьи, обогащавшие художественный анализ фильма углублением в социальные проблемы отражаемой им жизни.

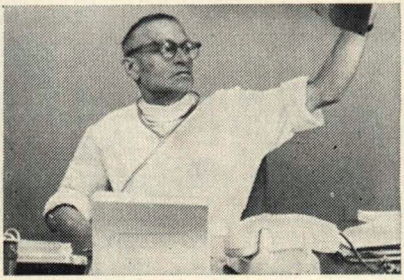
В какой-то степени это было связано с особенностями кинематографического процесса. Но только в какой-то. Ведь и тогда, наряду с лирическими комедиями и бытовыми драмами о любви, о семье, о дружбе, не выходившими с достаточной энергией за пределы ограниченно понимаемой «личной жизни», снимались такие фильмы, как «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», «У озера»... Сейчас положение несколько изменилось к лучшему. Конечно же, тут в полной мере сказалось повышение «социологической активности» самого кинематографа, исследующего реальную взаимосвязь социального, нравственного, духовного и эмоционального начал в жизни и характере современного человека.

Не знаю, должен ли я подкреплять свои наблюдения обзором критики. Думаю, что это дело специальных статей. В данном случае ограничусь тем, что напомню читателю дискуссию в «Искусстве кино» «Научно-техническая революция и кинематограф», а также недавние статьи В. Черных, Е. Вейцмана, В. Дьяченко, Ю. Ханютина, Вл. Соловьева, В. Ишимова, Н. Савицкого...

В канун 30-летия Победы кинокритика активнее, чем обычно, обращалась к проблемам кинематографической разработки темы Отечественной войны. В журнальных и газетных выступлениях по этим проблемам я хотел бы особо выделить размышления критики о том, как надо показывать войну на современном экране для того, чтобы ее киноизображения убеждали своей

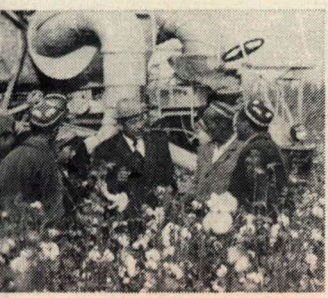
«Интернациональный долг»

«Николай Амосов»



«Час ученичества»

«Битва за пять миллионов»



«Мой новый адрес»

«Свинарка, пастух и компл

ФИЛЬМЫ

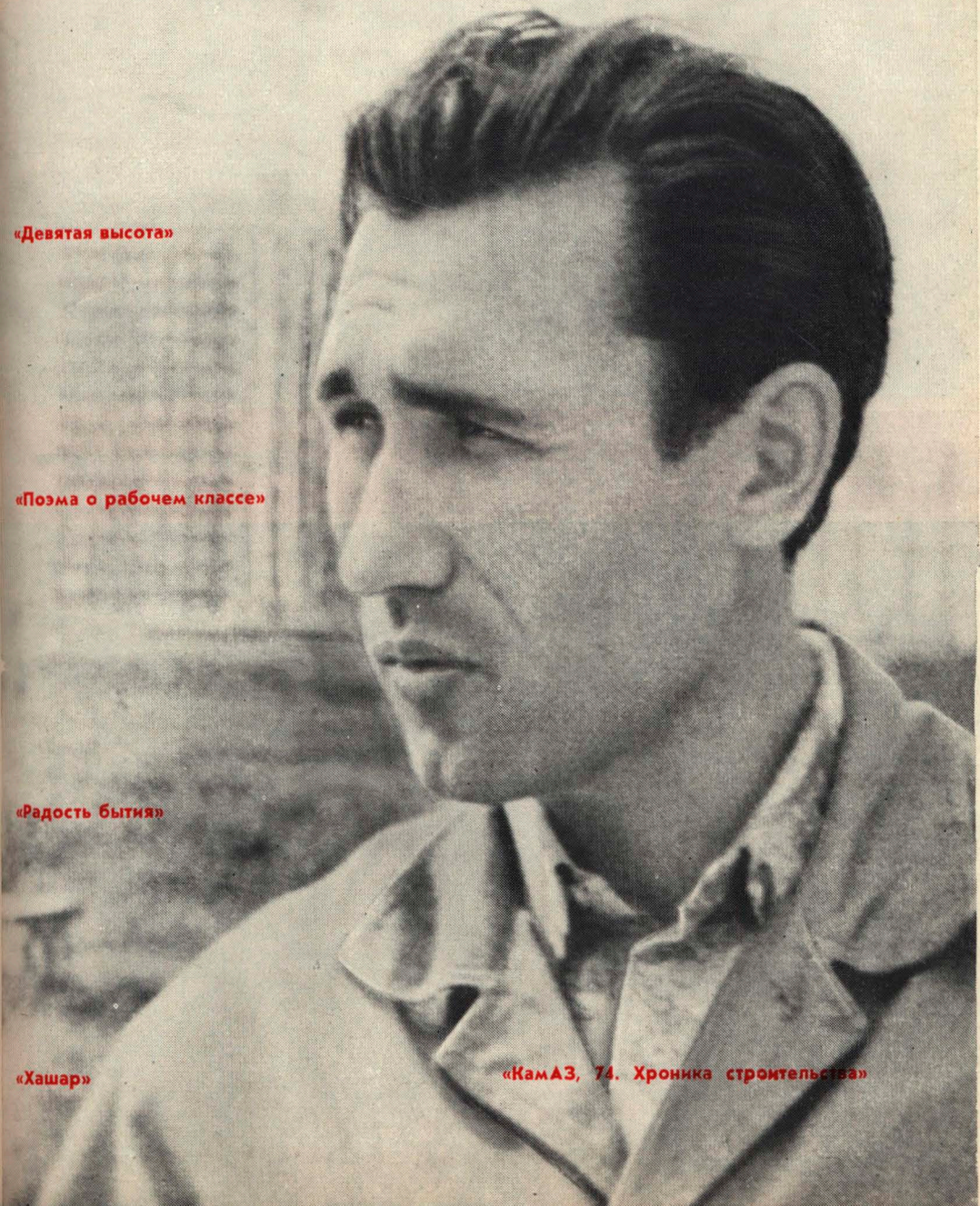
«Весна труда»

«Дочь земли»

екс»

«Звездный час»

ПРЕДСЪЕЗДОВСК



«Девятая высота»

«Поэма о рабочем классе»

«Радость бытия»

«Хашар»

«КамАЗ, 74. Хроника строительства»

кого экрана

«Открывая мир»

«Пять песен о коммунистах»

«Такая молодежь»

«Страна наша Тюмения»

«Хлеборобы»

«Подвиг мира»

«Рукопожатие в космосе»

правдой людей воевавших и одновременно захватывали тех, кто не воевал, приближались к молодым зрителям на дистанцию эмоционального восприятия.

За последнее время появилось немало квалифицированных статей о социалистических кинематографиях, написанных с дружеской заинтересованностью в делах наших коллег и товарищей из братских стран. Советская критика повысила активность в идеологической борьбе на мировом экране.

Работа на всех участках кинокритики ведется значительная. Однако на критическом фронте по-прежнему много нерешенных задач. Все еще широко распространена критика захваливающая, критика, не умеющая или не желающая быть эстетически взыскательной, принципиальной. Редки интересные споры, дискуссии о фильмах и проблемах. Почти совсем не появляется статей, анализирующих тот или иной фильм в контексте творческой биографии его создателей. Критика редко становится публицистикой, не только откликаясь на появление таких фильмов, как «Премия», но и ставя перед искусством подсказанные жизнью вопросы общественного развития.

Как и на пленуме правления Союза кинематографистов, специально посвященном кинокритике, снова и снова приходится говорить о явном несоответствии уровня теоретической работы в области кино требованиям современной жизни и самого киноискусства. Не хочу преуменьшать значение таких книг, как «Чувство правды» С. Фрейлиха, «Феномен достоверности» С. Дробашенко, «Введение в эстетику фильма» В. Ждана, «Эйзенштейн» В. Шкловского, «Шекспир и кино» С. Юткевича, «Мир и игра» Л. Рошаля, «Экран и время» В. Баскакова, «Внимание: кинематограф!» Н. Лебедева, «Волшебники экрана» С. Асенина, «История смотрит в объектив» В. Листова (я называю лишь книги, отмеченные в в 1972—1975 годах премиями Союза кинематографистов — думаю, что этот список в основном охватывает наиболее заметные книги последних лет). Среди них есть специально посвященные кинотеории. Но даже в тех случаях, когда авторы книг исследуют историю или рассматривают панораму современного кино, они затрагивают существенные проблемы теории. Все это так. И все же у нас по-прежнему мало глубоких, подлинно современных работ по теории киноискусства, таких работ, которые предметно раскрывали бы теоретическую силу советской науки о кино, какую дает ей марксистско-ленинская методология научных исследований. Теоретическое обобщение традиций и современного опыта советского кино, осмысливание мирового кинематографического процесса, анализ движения кино как искусства, его языка, стиля требует дальнейшего повышения творческой активности советского киноведения и кинокритики, требует серьезных, капитальных трудов. Большие надежды в этом плане мы все возлагаем на Научно-исследовательский институт теории и истории кино, который прошел полосу формирования и завершает этап молодости, а пора зрелости — это и новые возможности и новые требования... Но один институт, сколь бы он ни был активен, всех проблем не решит. Нужен широкий фронт исследований. Нужна координация целеустремленных усилий. Нужно, чтобы издательства, журналы, газеты своими планами и заказами подстегивали, стимулировали кинокритику и кинотеорию. Так, чтобы она по-настоящему сумела справиться с задачами, выдвинутыми партией перед нашим искусством в докладе Л. И. Брежнева на XXIV съезде партии, в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в других партийных документах, определяющих стратегию и тактику идеологической работы и борьбы, художественное развитие советского общества.

И конечно же, современное движение теоретической и критической мысли в области киноискусства мы обязаны будем рассмотреть и оценить в соотнесенности с масштабом и сложностью целей, которые поставит перед народом, перед советской художественной интеллигенцией открывающийся XXV съезд КПСС.

Ричард Викторов

Адрес: новые поколения

Детское кино — один из самых важных участков кинематографического творчества. Он важен уже потому, что, формируя сознание сегодняшних подростков, влияя на их духовный мир, способствуя полному и гармоничному его развитию, искусство закладывает фундамент будущего, оно как бы осуществляет важную стратегическую задачу. Поэтому так близки всем нам, работающим в детском кинематографе, слова Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»:

«Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

Мы справедливо говорим о быстром росте советского зрителя, об изменении уровня аудитории, для которой работают кинематографисты. Мы говорим и о том, что подчас наши произведения не соответствуют этому уровню — значит, художник либо сам отстал в своем развитии от стремительно меняющейся жизни, либо имеет относительно устаревшие представления об уровне и потребностях современного зрителя. Как никакое другое, наше время предъявляет повышенные требования к художнику, к его наблюдательности, чуткости к жизни, к его умению мыслить.

Для человека, работающего в области искусства для детей, эти требования возрастают многократно. И дело не только в повышенной ответственности, но и в повышенном динамизме детской и юношеской аудитории. Мир детства поразительно переменчив и стремителен. Разница в год означает для подрастающего человека громадный скачок в духовном развитии, в круге интересов, в знаниях о мире. Педагоги все чаще говорят о том, как трудно становится поспевать за этим безудержным ростом, как трудно быть всегда на уровне меняющихся запросов и требований юности, и какой в связи с этим бескомпромиссной взыскательности к самому себе требует сегодня учительская профессия. Остановишься на миг передохнуть, отвернешься на мгновение — перед тобою уже совсем другой человек, новый, незнакомый, с новыми интересами и привычками, новыми знаниями и потребностями. Если эти знания не успеем дать им мы, подросток почерпнет их из других, случайных источников, и это будет непростительная, невосстановимая брешь в его воспитании. Вот почему педагогика не знает выходных.

Не знает выходных и искусство для детей — оно постоянно должно быть с ними рядом, как старший товарищ, как мудрый и все понимающий друг, который так нужен детству. Оно обязано учитывать динамизм своей аудитории, динамизм сложный, потому что сегодняшний десятиклассник не похож не только на сегодняшнего восьмиклассника; он не похож и на своего сверстника, скажем, шестидесятых годов. Каков же должен быть тогда динамизм нашего кинематографа, который призван всегда быть впереди своей аудитории, и уж во всяком случае не имеет права от нее отставать, плестись в хвосте, разжевывать уже известное и пережеванное!

Партия и государство дают всем деятелям экрана и, в частности, тем, кто создает произведения для детей и юношества, возможности для творче-

ства — широчайшие. Дело нашей чести — использовать их с высоким «коэффициентом полезного действия». Постоянного движения вперед требуют и традиции нашего детского кино, традиции давние и славные — порукой тому вся история единственной в мире киностудии, работающей для юного зрителя. И то, что атмосфера этой студии никогда не знала штилей, то, что ее художникам неведома успокоенность — в высокой степени соответствует задачам боевого детского искусства. У нас бывали периоды неудач, бывали периоды взлетов,— как в любом творческом коллективе. Но жадное стремление к совершенствованию всегда живет на студии им. Горького. Иначе и быть не может — ведь в наших павильонах, в коридорах студии, повсюду мы постоянно, каждодневно встречаем пытливые глаза наших ребят, наших героев, наших исполнителей и наших зрителей. Тех, перед кем мы все еще в очень большом долгу.

«Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем...» — эти слова, адресованные Л. И. Брежневым работникам «Мосфильма» в день 50-летия студии, должны стать творческим кредо и для тех, кто трудится на ниве детского и юношеского кинематографа. Они бесконечно актуальны для нас, ибо мир детства особенно требователен к содержательности фильма, к вопросам жанрового разнообразия, к такой категории, как «интересность», увлекательность произведений искусства, к их способности будоражить мысль.

Нам нужно много и настойчиво думать над тем, как стимулировать создание именно таких произведений. Именно с этой целью в предсъездовском году на студии имени М. Горького были созданы три творческих объединения. Мы ставили своей задачей при этом не только с предельной точностью учесть и дифференцировать требования разной по возрасту аудитории, но и создать такие творческие группы, которые бы постоянно заботились о вопросах жанрового разнообразия наших фильмов.

Первое объединение, которое возглавляют Ю. Егоров и Б. Бунеев, будет работать для самого маленького зрителя. Второе, во главе которого стоят С. Герасимов и Т. Лиознова, станет выпускать фильмы для юношества. Наконец, объединение, которым руководим мы с С. Ростоцким, так и называется: творческое объединение по производству фильмов в жанре сказки, приключений и фантастики.

Конечно, само по себе создание таких «подразделений» на студии еще не означает, что все проблемы решены и надо ждать немедленных результатов. Положено только начало. Созданы первые предпосылки для целенаправленной и увлеченной работы.

Но сделать предстоит еще очень многое.

Нам нужна настоящая большая драматургия. Нужна прочная производственная база, ибо без нее немыслимо создание фильмов, скажем, в жанре научной фантастики. А фильмы такие остро нужны, не только потому что это жанр, необыкновенно привлекательный для юношества. Это еще и жанр, удивительно стимулирующий духовное развитие подростка, он как бы опережает свое время, дает увлекательные примеры человека более совершенного и развитого, человека эпохи коммунизма. В этом жанре черты нашего будущего предстают перед зрителем воочию, реально — нужно ли говорить, сколь огромно воспитательное, формирующее влияние таких произведений.

Но и трудности здесь особые. Тут надо поднимать «целину» всерьез.

Нам нужны авторы-фантасты, которые специально писали бы для кино. Нам нужно разрабатывать те огромные богатства, которые накоплены в советской и мировой прогрессивной фантастической литературе. Сейчас мы только еще у истоков этой работы.

В создании жанра киносказки в нашем кинематографе давние традиции. Не стареет замечательное наследие киноволшебников — Александра Роу и Александра Птушко. И сегодня жанр этот не остался «сиротой», он нашел последо-

вателей и приверженцев в лице как известных мастеров кино, так и талантливой творческой молодежи.

Нуждается в основательной разработке и приключенческий жанр. Дело в том, что большая часть таких произведений построена почему-то на детективно-милицейском материале, а основной мотив здесь — борьба с преступностью. Слов нет — тема важная. Но ведь возможности жанра неизмеримо шире!

Я говорю о заботах нашего творческого объединения. Но нас волнуют, разумеется, и процессы, происходящие на студии в целом. Мы многого ждем, например, от большой работы по созданию киносерии «Жизнь замечательных людей» — вот поистине неисчерпаемый резерв тем и образов, способных стать увлекательным примером для юного зрителя, ответить на постоянно волнующий его вопрос «делать жизнь с кого». Нас в полной мере касается требование партии смелее и решительнее разрабатывать темы современности — а ведь таких фильмов по-прежнему до обидного мало. Нам необходимы также фильмы высокого героического звучания.

К созданию одного из таких фильмов я сейчас приступаю — к экранизации повести Василя Быкова «Обелиск». «Обелиск» — повесть о молодом — ему было всего двадцать восемь лет — человеке, который, вопреки приказу «жить», сознательно, добровольно пошел на гибель. Иначе не мог. Он счел своим долгом разделить трагическую судьбу своих учеников, которых учил жить мужественно и стойко. Разделить — чтобы и в последние минуты они не разуверились в той правде, что нес он всей своей жизнью, чтобы не дать поддаться страху, помочь встретить смерть достойно и по-человечески высоко.

А между тем, наш герой — жизнелюб отчаянный, и вовсе не из тех, кто намеренно готовил себя к самопожертвованию. А потому — по всем законам жизненной и художественной правды — рядом с ощущением жестокости и ужаса войны должна присутствовать в этой трагической ленте радость человеческого бытия. И зритель — пусть охваченный горем — должен уйти с ощущением торжества добра, силы и мужества человеческого духа, победы жизни над смертью.

Эта задача кажется мне чрезвычайно важной. Ведь мы трудимся для юного поколения страны, зрителя удивительно эмоционального, неравнодушного, благодарного. И фильмы, адресованные ему, должны быть фильмами высокого гражданственного звучания, произведениями, достойными нашего прекрасного, нашего великого времени.

Борис Чирков

Счастье — это борьба

В одном из своих выступлений Л. И. Брежнев сказал: «Каждый человек заинтересован в том, чтобы активно участвовать в делах своего предприятия и учреждения, в делах своего государства». Эти слова запали мне в память, потому что, на мой взгляд, в них сформулирована мысль, определяющая сегодня направление кинематографического процесса на том его важнейшем срезе, который отражает *движение героя*.

Что я имею в виду конкретно?

Советское киноискусство, оставаясь верным принципам социалистического реализма на всех этапах своего развития, постоянно исследует образ современника во всех его многообразных жизненных связях и опосредованиях. Разговор о современнике, о его делах и устремлениях, о красоте и богатстве его души — этот разговор постоянно происходит на экране.

Но время расставляет в нем свои акценты. Сегодня кинематограф предъявляет не один, не два, а много фильмов, герои которых, будучи людьми очень разными, имеют тем не менее одну общую конструктивную черту. Каждый из них отличается высоко развитым чувством ответственности. Не только за порученное дело на своем участке. Судьба социалистического отечества — вот критерий, которым измеряют эти герои степень своей личной ответственности в каждом деле.

Мне хотелось бы здесь привести известные ленинские слова, вынесенные в эпиграф к фильму «Самый жаркий месяц»:

«Коммунизм начинается там, где появляется самоотверженная, преодолевающая тяжелый труд, забота рядовых рабочих об увеличении производительности труда, об охране каждого пуда хлеба, угля, железа и других продуктов, достающихся не работающим лично и не их «ближним», а «дальним», то есть всему обществу в целом...»

«Человек на своем месте», «Самый жаркий месяц», «Премия», «Старые стены», «Здесь наш дом» — эти фильмы последнего времени властно и всерьез приковали к себе зрительское внимание не только принципиальной постановкой производственных проблем, волнующих всех в век научно-технической революции, но еще и мужественностью гражданских и жизненных позиций героев. Чешков, Лагутин, Потапов смело идут против сложившейся практики, убежденные в правоте своих позиций. В самом их жизненном поведении заложен определенный нравственный урок. Но мне хочется обратить внимание на другой аспект, который меня лично особенно глубоко волнует как коммуниста, как гражданина своей страны.

Герои названных картин вовсе не безупречны. Есть у них и ошибки и просчеты. Как и все смертные, в каких-то вещах они не правы. Не всем по душе — как на экране, так и в зрительном зале — их нетерпимость, максимализм в делах и поступках. Но в самом главном их не оспоришь: нет и ничего позорнее быть не может для человека, чем недобросовестно выполненный труд. Так, казалось бы, чисто производственные мотивы становятся острой этической проблемой. В сущности, речь идет о том, что такое человеческое счастье. Герои этих фильмов понимают счастье как полноту социального бытия. Гражданская активность — это для них непременное, если не главное условие личного счастья.

Герои эти узнаваемы: они пришли на экран из жизни. Рассказ о людях дела, которые во всем руководствуются прежде всего интересами дела, пусть даже это порой осложняет их личную судьбу; рассказ о том, как прогрессивные методы хозяйствования утверждаются в жизни — это не прихоть художника, а веление времени, это прямой ответ на задачи, поставленные партией перед творческой интеллигенцией, и в частности, перед кинематографистами, владеющими оружием такой пропагандистской силы, какой является кино.

Наше участие в жизни страны, служение народу определяется, в конечном итоге, тем, что мы сегодня делаем, какой жизненной проблемой взволнованы, о чем намерены рассказать зрителю. Не щадя себя, надо отдать искусству все, чем владеешь, весь жизненный и художнический опыт, накопленный за долгие годы жизни и размышлений. А было в ней разное — хорошее и плохое, горести и радости,— и обо всем этом надо рассказать правду: наше великое время не нуждается в украшательстве.

Герой, рожденный советским строем, воспитанный нашим обществом, — прекрасен! Об этом надо говорить твердо, уверенно, с гордостью за нового человека — человека, который является золотым обеспечением всех наших социальных завоеваний.

На XXIV съезде КПСС было сформулировано положение о новой исторической общности людей, советском народе. Каждый из нас знает, что это такое не теоретически, а по личному опыту. Каждый из нас гордится той великой сопричастностью друг другу, которая коренным образом отличает нас от капиталистического мира, где горизонт человека укорочен вечным стра-

хом за завтрашний день, ибо ежечасно у него может быть отнято то, что, собственно, и делает человека человеком: работа, возможность трудиться.

В нашем обществе — иной масштаб нравственных ценностей. На них ориентировано и советское искусство. Если попытаться одной фразой сформулировать сверхзадачу нашего общества и нашего искусства, то выяснится, что они совпадают в одной точке: сделать человека счастливым. И вот мы опять приходим к концепции человеческого счастья, к концепции личности, которая всегда остается осью размежевания социалистического и буржуазного искусства.

Нашей главной целью в искусстве было и остается создание образа положительного героя — человека красивого, личности цельной и гармоничной. Не случайно в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивается, что одной из главных задач советского киноискусства является утверждение идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни.

Проблема героя, проблема личности в искусстве тесно связана именно с этой задачей. Создание положительного героя в кино — это наше партийное поручение, которое мы обязаны выполнить на самом высоком гражданском, художественном и человеческом уровне.

Мне выпало счастье создавать на экране образы с ч а с т л и в ы х л ю д е й — соль земли нашей: людей труда, людей-творцов, людей — строителей новой жизни. В этом плане мне очень дороги две мои последние работы — в картинах «Роса» и «Горожане». Это маленькие по метражу роли, но как близок мне их пафос! Всеми помыслами своими, делами мои герои — за добро, которым нам дорожить, которое надо лелеять, особенно в детях — будущем земли нашей.

Эти же думы волнуют и другого моего героя — Агабо из пьесы О. Иоселиани «Пока арба не перевернулась», которая ставится на Центральном телевидении. Отдав жизнь земле, задумал Агабо — глава большой крестьянской семьи — вернуть селу тех своих родичей, что некогда покинули его. Дело не в том, полагает он, что люди ушли жить и трудиться в город, а в том, что забыли о самом сокровенном: матери-земле, взрастившей их и вскормившей. Забвение своих корней обедняет душу, очерствляет человеческое сердце. Антей, прикоснувшись к земле, становился могучим не только физически, но обретал силу духа — мораль старого грузинского крестьянина Агабо я склонен трактовать широко, применительно к положительному герою советского кино. Ибо нерасторжимая духовная связь со своей страной, с ее народом — разве не в этом отличительная черта советского человека, советского общества, советского искусства?

Феликс Соболев

Час осознания

Научно-техническая революция — процесс, сопровождаемый драматической борьбой кардинальных открытий против устоявшихся концепций, качественным наращиванием научных и технологических достижений. Наука стала одной из главных производительных сил общества. Человечество обрело ныне возможность глобального, вполне сравнимого с природными процессами, воздействия на планету, на биогеосферу. В связи с этим интерес к окружающей среде неизмеримо возрос буквально за какие-нибудь десять лет

и превратился в одну из главных проблем современности. Цивилизация начала поиск оптимальных средств для гармонического сосуществования с природой. Но в странах с разным общественным строем и возможности для таких поисков разные. В странах капитализма этот поиск вступает в трагически непримиримые противоречия с анархией капиталистического производства, социальной несправедливостью, кризисами. В странах социализма ситуация принципиально иная: здесь все дело состоит в том, чтобы как можно более продуктивно соединять завоевания НТР с преимуществами социалистического общественного строя. Мы знаем, что наше государство кладет в основу своей деятельности ленинские идеи об охране окружающей среды и максимально выгодного для народа использования природных богатств. Эти вопросы обсуждаются нашим правительством, входят в повестку дня партийных съездов.

«Принимая меры для ускорения научно-технического прогресса,— говорил Л. И. Брежнев на XXIV съезде партии,— необходимо сделать все, чтобы он сочетался с хозяйским отношением к природным ресурсам, не служил источником опасного загрязнения воздуха и воды, истощения земли... Не только мы, но и последующие поколения должны иметь возможность пользоваться всеми благами, которые дает прекрасная природа нашей Родины».

Как осмысливает эти процессы и тенденции научно-популярное кино?

Вопрос этот сложен и многопланов. Попытаюсь поразмыслить лишь над некоторыми его аспектами, которые близки мне лично по опыту работы в научном кино и которые мои коллеги и я пытались вынести на экран.

Исходный факт заключается в том, что НТР подняла на небывалую высоту престиж науки, пробудила к ней огромный интерес миллионов людей. Трудящиеся массы жаждут контакта с научной истиной. Обеспечить этот контакт, не только логический, но — и эмоциональный, должны мы, работники научного кинематографа. Ибо наш род искусства, как никакой иной, близок к великим открытиям современности, к источникам нового, и ему дана блестящая возможность отразить на экране важнейшие проблемы, которые решает наше социалистическое общество, руководимое Коммунистической партией.

Да, есть проблемы, мимо которых пройти невозможно. Они напоминают о себе на каждом шагу, и мы не вправе успокоиться, покуда не найдем методов их оптимального решения. Одна из них — окружающая среда и человеческое общество, которое неразрывно связано с нею, потому что человек входит в нее самыми глубокими корнями и по сути является частью этой среды, ее «высшим этажом».

Научные кинопублицисты ведут сегодня широкий поиск в этом направлении. Интересна и значительна работа Алексея Соколова, получившая Ломоносовскую премию, — «Синие атакуют планету», в которой ведется разговор о биологическом явлении, возникшем в самое последнее время — о гигантском размножении синезеленых водорослей, происходящем в результате нарушения экологического баланса в природе. Свое слово сказали свердловские кинематографисты В. Волянская и Л. Рымаренко в фильме «Наш дом — земля». Страстная интонация в защиту природы прозвучала в ленте известного документалиста Александра Медведкина «Тревожная хроника». Фильмы на эти злободневные темы должны дать обществу сведения о том, что можно и чего нельзя делать в биосфере нашей планеты, не разрушая ее.

Работая над картинами «Язык животных» и «Думают ли животные?», делая зрителя сопричастным научному эксперименту на экране, я вместе со своей творческой группой стремился передать другим возникшее у нас острое ощущение кровной, глубинной связи с природой, чувство общности мира человека и животного. Мы пытались осмыслить колоссальный кропотливый труд ученых на уровне нравственных идей эпохи. Интереснейшие эксперименты, поставленные и снятые в Институте физиологии имени Павлова, в Институте зоологии украинской Академии наук, в Московском и Киевском универси-

тетах, Московском, Берлинском и Дрезденском зоопарках, в заповедниках и лабораториях ученых, стали тем базисом, на котором мы пытались образно выстроить философскую мысль о единстве всего живого на Земле. Мы видели свою задачу в том, чтобы помочь понять зрителям, как опасно, если из неразрывной цепи природы выпадет какое-то звено.

Я полагаю, что воспитание в массах людей такого сознания — дело первостепенного нравственного значения. Ведь осознание того, что дает человеку непосредственное общение с природой, понимание философских аспектов биологии, сути экологических проблем необычайно важны в сложных процессах формирования гармонической личности человека коммунистического завтра. А это едва ли не главнейшая задача, которая поставлена перед советским обществом Коммунистической партией, ее XXIV съездом. Вот почему, мне думается, любимое мое дело — научное кино — выполняет в этом плане ответственную миссию!

Я уже говорил, что НТР вплотную поставила человечество перед глобальными проблемами окружающей среды.

И тут я хочу напомнить, что именно советская наука занимается этими проблемами долгие годы. В самый разгар войны, когда на полях сражений решалось — существовать ли нашему государству, быть советскому народу свободным или впасть в фашистское рабство,— академик В. И. Вернадский сформулировал свое гениальное положение о ноосфере, сфере разума. Такова сила патриотизма советской науки! Такова ее вера в партию, в народ, в непобедимость идей коммунизма!

Овладевая законами природы и развивая технику, говорил Вернадский, человечество все более преобразует природу соответственно своим потребностям. Ноосфера непрерывно расширяется за счет выхода человека в космос и проникновения в недра планеты, а биосфера закономерно переходит в ноосферу — область планеты, которая охвачена разумной человеческой деятельностью.

Величайшая задача эпохи, главное ее предначертание — создание оптимальной социальной среды, построение такого общества, которое обеспечит максимальное развитие каждого индивидуума. И именно социалистическое и коммунистическое общество — одно лишь оно! —способно так организовать разумную цивилизацию, чтобы не разрушить природу; чтобы у нас всегда была плодородная земля, не иссякли леса, умножались популяции зверей, рыб, птиц, не высохли реки и озера, не загрязнились моря и океаны; чтобы все это служило всему человечеству вечно.

Наша партия и наше государство показывают всем государствам Земли пример подлинно научного, последовательного стремления охранять природу, вести наше гигантское экономическое строительство таким образом, чтобы не нарушалось естественное равновесие природных факторов. Именно на это направлены Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР, закон, принятый Верховным Советом СССР.

Чтобы эти постановления и законы выполнялись последовательно и охватывали все более широкий круг отраслей нашего хозяйства, государство выделяет значительные средства и материальные ресурсы, строго взыскивает с нарушителей. И в этом плане научное кино, которое осмысливает проблемы экологии, помогает воспитывать в людях современное экологическое сознание, приобрело сугубо государственно-практическое значение. Потому что без массового внедрения экологического сознания никакие меры охраны природы не станут достаточно эффективными.

И я должен сказать, что в этой своей работе мы, художники научного кино, опираемся на внимание и постоянную поддержку партии.

Много лет назад тот же академик В. И. Вернадский говорил, что человечество достигло такой мощи, такого развития науки и производительных сил, что стало невозможным решать вопросы нашей жизни с точки зрения одного человека, одного государства или группы государств, и если мы хотим оказаться на высоте задачи, то должны осознать, что наша деятельность носит глобальный характер. Комму-

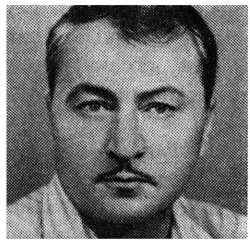
нистическая партия проявляет глубокую мудрость в подходе к этой жизненно важной для самого существования земной цивилизации проблеме. «Мы готовы,— говорил товарищ Л. И. Брежнев,— участвовать и в коллективных международных мероприятиях по охране природы и рациональному использованию ее ресурсов». Советская программа мира, политика разрядки и мирного сосуществования государств разных социальных систем, настойчиво и последовательно проводимые КПСС и Советским правительством, создают оптимальные условия для объединения усилий всех народов и государств мира, направленных на охрану биогеосферы планеты.

Меня как художника и как человека глубоко захватывает сложный этот аспект международных проблем. И я горжусь тем, что наши творческие усилия приносят некоторые результаты. Советскую экспозицию на ЭКСПО-74, посвященной охране окружающей среды, предваряла наша картина «Биосфера! Час осознания».

Нет сомнений, что XXV съезд КПСС поставит перед советским кинематографом, перед научным кино, в частности, высокие и увлекательные задачи.

Сегодня от научного кино требуется философское обобщение, раскрытие новых идей через зрелище, через эмоциональное восприятие научной истины. Мысль и чувство должны быть рядом. Научная проблема, открытие, исследование через эмоциональность и образность должны обрести на экране гражданскую направленность, темперамент борьбы за решение социально значимых задач. Только тогда фильм сыграет общественно активную роль. Только тогда мы, художники научного экрана, в полной мере сумеем оправдать надежды эпохи, народа, Коммунистической партии.

Киев



Сулико Жгенти

Все краски палитры

Жанр — это всегда прежде всего определенный угол зрения, под которым художник видит воплощаемое событие, тип конфликта, характеры. Выбирая жанр, художник тем самым выражает свое отношение к материалу, а следовательно, и свою идейную и нравственную позицию. И с этой точки зрения проблема жанров в искусстве, конечно, очень важна.

Постановление ЦК партии о кино и ориентирует художников экрана, руководствующихся методом социалистического реализма, на создание фильмов, разнообразных по жанрам и стилям. Результаты такой установки налицо: в нашем кинематографе за последние годы упрочилась атмосфера, благоприятствующая широкому, свободному поиску в области формы, жанровому многообразию.

Русло кинопроцесса в этом плане сделалось полноводнее: в него вмещаются самые разные жанровые поиски. Трагедия — «А зори здесь тихие...»... Трагикомедия — «В бой идут одни «старики»... Историческая хроника — «Освобождение»... Политическая драма — «Это сладкое слово — свобода!». Разные виды драмы — бытовая, лирическая, социальная (не стану называть — их множество)... Мюзикл — «Мелодии Верийского квартала»... Научная фантастика — «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной»... Разнообразные комедии — от «Афони» до «Чудаков»...

И тут я хочу сказать, что многоцветность палитры нашего кинематографа впрямую сопрягается с проблемой «Кино и зритель». Ведь художник не только стремится к разведке новых тем, к разработке новых жизненных пластов, он обязательно — если это настоящий художник — забо-

тится о способах подачи своего материала зрителю. Интересные, важные темы могут «не дойти» до зрителя, будут проиграны, если предстанут на экране в невыразительном, сером воплощении, если автор не отдаст свой талант, свою творческую энергию поискам формы в такой же мере, в какой он «выкладывался», стараясь найти точный ракурс актуальной проблемы. Всецело прав Толомуш Океев, заявив: «Поиски контакта со зрителем предполагают и поиски новых средств кинематографической выразительности».

Нам надо больше думать о зрелищности картин, о большей, если хотите, занимательности, об остроте сюжета, о динамике развития характеров.

И еще — как часто не хватает фильму высокой эмоциональности, накала страстей! Все-таки мы еще не так часто, как следовало бы, сталкиваемся на экране с трагедией, чураемся мелодрамы. А мне кажется, что в наше деловое время важно заставить зрителя не только размышлять, но — переживать, волноваться, смеяться и плакать.

Яркость, смелость художественных средств часто помогают более четко выявить м ы с л ь. Такая «броскость» помогает кинематографу вызвать зрителя на ответное размышление, на соучастие в осмыслении живых процессов действительности.

Бывает, конечно, что сама острота проблемы, воплощенной в рельефных характерах, настолько приковывает аудиторию, что фильм, который построен с соблюдением классического триединства — действия, места, времени — воспринимаешь как остродействующую ленту. Пример — ленинградская «Премия»: здесь действие не внешнее, не событийное, оно рождено глубинным, напряженным движением мысли, столкновением нравственных позиций.

А вот другой пример. Прозрачные по форме картины молодого узбекского режиссера Э. Ишмухамедова тоже лишены бурно развивающегося внешнего действия. Но они наполнены внутренним волнением, лирическим пафосом и потому высокоэмоциональны.

Мне кажется, что поиск в области жанра и стиля у нас идет не только вширь, но — что особенно примечательно — вглубь. Кроме фильмов «чистого» жанра, все чаще появляются ленты, чью жанровую причастность определить нелегко. В таких картинах сплетаются, органически срастаясь, разнородные жанровые стихии, возникают сложные жанровые структуры. Этот процесс я нахожу вполне естественным. И сам полагаю, что полноту и многообразие нашей бурной жизни показать в рамках одного какого-нибудь жанра трудно, почти невозможно.

К таким «межжанровым», что ли, феноменам, по-моему, относится картина Т. Океева «Лютый». Я не принадлежу к безоговорочным поклонникам «Романса о влюбленных», но справедливости ради хочу отметить, что как раз в жанровом отношении лента А. Михалкова-Кончаловского интересна, хотя, к сожалению, авторам и не удалось, как мне кажется, органически слить все разнородные жанровые черты «в единое слово».

Стремление найти пути к отображению многообразия жизни на «перекрестках» жанров свойственно и грузинской кинематографии. Процесс, происходящий ныне в искусстве экрана нашей республики, я уподобил бы грузинской народной музыке с ее полифоничностью, где в общем изысканном музыкальном рисунке прослеживается голос каждого певца. Не удержусь и скажу, что когда мы с Р. Чхеидзе работали над фильмом «Саженцы», то много думали, какой у нас получится жанр. Ведь картина наша — и комедийна и трагикомедийна, в ней назидательная притча объединена с приметами фильма-путешествия... Так мы ни к какому канону и не пришли...

Мы, советские кинематографисты, стремимся исследовать и отразить наш стремительно меняющийся, поразительный мир в фильмах разнообразных по жанру, стилю, манере. Яркая форма произведений, конечно же, помогает современникам лучше понять свое время, а потомкам — вынести из наших картин верное представление о богатстве нашей величественной эпохи.

Тбилиси

Софико Чиаурели

Одаривать добром

Беседу ведет и комментирует Татьяна Твалчрелидзе

...Одно из сильнейших театральных впечатлений моего поколения: на сцене тоненькая, хрупкая девушка, одетая и постриженная под мальчика. Долгим взглядом она обводит непроницаемое полукольцо суровых судей. Она не понимает, в чем ее вина, чего хотят от нее эти люди в длинных, ограждающих их от всего живого, как кольчуга, рясах. Это Жанна д'Арк — ее играет молодая актриса Софико Чиаурели. Движения Жанны сдержанны, речь негромка, но в этой девушке явственно чувствуется какая-то потаенная сила. Софико Чиаурели, в соответствии с замыслом Жана Ануя, не играла героиню «волею судеб». На наших глазах ее Жанна героиней становилась, преодолевая в себе растерянность, страх, ужас одиночества. И все это — без сколько-нибудь нарочито эффектной многозначительности, без всякой театральной патетики. Строгость формы сочеталась с тонким психологическим рисунком.

А незадолго перед этим Софико Чиаурели сыграла в кино роль отчаянной тбилисской девчонки Цицино, такой узнаваемой, такой свойской. Живая и неуловимая, словно ртуть, Цицино была душой ребячьей компании, действовавшей в фильме Р. Чхеидзе «Наш двор». Как будто бы свой собственный бесшабашный и мальчишески озорной характер несла актриса с экрана. Тогда казалось, что эта первая киноролъ была естественным и органичным самовыражением молодой актрисы; казалось, она играла саму себя—да и можно ли было ожидать чего-то другого от студентки ВГИКа, делавшей тогда первые шаги в искусстве.

Но со студенческой скамьи Софико Чиаурели пришла в театр, и сразу же стало ясно, что диапазон ее таланта огромен, и ей по плечу самые разные и самые сложные роли. Вслед за «Жаворонком» Ануя она сыграла главные роли в спектаклях «Ромео и Джульетта», «Добрый человек из Сезуана», «Антигона», «Женитьба», «Таланты и поклонники» — и в каждой из них актерская индивидуальность актрисы раскрывалась с неожиданной и новой стороны. При этом ее работоспособность была столь же неистощима, сколь и способность к перевоплощению.

После первых же крупных ролей Софико Чиаурели критикам сразу пришло на ум сравнение с драматическим талантом ее матери — знаменитой грузинской трагической актрисы Верико Анджапаридзе. Говорили и писали, что на сцену как бы вернулась молодая Анджапаридзе. Однако сама Верико Ивлиановна так не думала. Как-то она заметила: «Софико нельзя назвать продолжательницей моей линии в искусстве. Конечно, некоторые приметы творческого облика совпадают, скажем, в манере двигаться, в манере держаться — иначе и быть не может: она же моя дочь. Но в искусстве между нами — принципиальная разница. Во мне было больше стремления к масштабности, больше трагедийного накала. Если она будет играть мои роли, она будет решать их совсем в ином ключе, исходя из иных посылов...»

И действительно, когда Софико сыграла одну из «коронных» ролей Верико Анджапаридзе — Юдифь в «Уриэле Акосте», возобновленной постановке Кэто Марджанишвили, ее Юдифь оказалась иной — очень простой, очень земной, к высотам человеческого духа она поднималась, ни на минуту не отрешаясь от земли, от реальности, ее окружающей.

Эту разницу отчетливо видит и Верико Анджапаридзе. В разговоре со мной она настойчиво подчеркивала:

— Да, да, Софико играет совсем по-другому. Я исходила, если можно так сказать, из фатальной неизбежности всего происходящего с героями трагедии Гуцкова, как бы осмысленно шла к гибели, Софико же входит в трагедию исподволь. Она мягче, лиричнее, но и глубже в передаче чувства. Уход своей Юдифи из жизни она освещает скорее не трагическим, а романтическим светом: она счастлива, что не изменила себе, своей любви...

Вообще же,— продолжает Верико Ивлиановна,— Софико легко и свободно переходит от одной манеры к другой, причудливо смешивает краски. Она свободно владеет приемами старой «школы представления» и в то же время часто пользуется той тонкой современной манерой игры, когда зрителю кажется, что актер и не играет, а как бы продолжает жить в самой действительности, когда актер входит в жизнь героя, как в свою собственную...

Да это и понятно... Чаще всего, актерская и человеческая природа исполнителя близки,— думает вслух Верико.— Правда, есть актеры, которые скрываются под маской, надевают личину. Но к Софико это не относится. Она всегда несет и со сцены и с экрана нечто свое, собственное. Воля, смелость, я бы даже сказала, наслаждение риском — все эти человеческие качества Софико отразились, по-моему, и в ее искусстве. Когда я смотрю на Софико — Джульетту, Антигону, Юдифь, то ясно вижу, как претворяются ее личные черты в черты этих героинь. Взять хотя бы одну из самых для нее характерных — ее мужественную гордость. Она есть и во всех ее ролях: ее героинь не согнешь, не сломишь. Я даже думаю, что именно непреклонность, стойкость — это и есть черта, объединяющая многие и разные образы, ею созданные.

Эти соображения великой актрисы мне лично кажутся очень точными. У Софико Чиаурели образ всегда тяготеет к высокому обобщению. И не только тогда, когда она играет Жанну д'Арк или Антигону, где такое решение представляется чем-то само собой разумеющимся. Но и, скажем, в роли прачки Вардо в музыкальном фильме «Мелодии Верийского квартала». Здесь героиня Софико — женщина, казалось бы, вполне прозаическая. Воспитанная бедным кварталом, Вардо срослась с ним — нет зависти к зажиточным, роскошным домам, куда она относит свежевыстиранное белье, не надо ей и прекрасного, богатого принца, только бы оценил ее привязанность уже немолодой, кое-как одетый извозчик. Она любит его, любит и его дочерей. И для того, чтобы талантливые девочки смогли учиться в хореографической школе, достает деньги, не брезгуя даже и не очень-то чистыми средствами. Но, поступая так, Вардо не снижается до интриги, а как бы вершит справедливость на земле.

Изящно и легко ступает она по серым кам-

«Мелодии Верийского квартала». Вардо

«Наш двор». В центре Цицино — С. Чиаурели

ням кривых тбилисских улочек, весело раздает клиентам белоснежное белье. Все в ней — от стихии танца, от стихии праздника. Ради праздника в человеческих душах — и ее «благородная», «бескорыстная» кража. Чиаурелевская Вардо — это как бы олицетворение того праздничного жизнелюбия и вместе с тем скромной, отзывчивой доброты, что искони сосуществуют в народном характере.

Или вот Елена из киноновеллы «Кто-то опаздывает на автобус». Это уже современный сюжет и современный характер. Елена после окончания медицинского института едет в деревню работать сельским врачом, а в душе уносит с собой глубоко запрятанное неразделенное чувство к бывшему однокурснику. По субботам и воскресеньям, когда она приезжает в город навестить мать и сестру, она всякий раз тайно надеется на встречу с ним. А между тем никто вокруг, даже из самых близких ей людей, не подозревает о мучающем ее чувстве. Да ее старым знакомым вообще, похоже, нет теперь до нее никакого дела. В их глазах Елена стала провинциалкой, сельским жителем; непричастная больше к «светским» вечеринкам и беседам, она перестала интересовать своих прежних приятелей. Но Елена ни на миг никому не дает понять, что замечает эти перемены. То самое чувство личного достоинства, гордости, о котором говорила Верико Анджапаридзе, не дает ей согнуться даже в самые сложные минуты.

А вот другой фильм, другая судьба. Судьба обедневшей дворянки, связавшей свою жизнь с человеком праздным, нарожавшей ему детей, хлебнувшей полную чашу забот и унижений. С утра до ночи носится она в бесконечных хлопотах; кругом долги, муж и брат — не у дел, единственное имущество — дом заложен. Она бесконечно деятельна, эта женщина;

вечно окруженная детьми, она всегда куда-то торопится, кого-то утихомиривает, кого-то бранит. Кое-как одетая, растрепанная, она, конечно, очень смешна со своими «дворянскими» привычками и притязаниями. И в то же время вызывает глубокое уважение несгибаемой непреклонностью, этой отчаянной решимостью все выдержать, выстоять, перетерпеть любой, пусть даже самый тяжкий удар судьбы. Любимый брат, неудачливый лекарь Бенжамен Глонти возвращается домой из тюрьмы. Собственно, дома у него больше нет — дом продан, деньги пошли на то, чтобы вызволить его из заключения. Повесив голову, входит он в жалкую лачугу, где ютится теперь семейство сестрицы: ведь она клялась, что не допустит продажи «родового дома» — что же тогда останется от их дворянского достоинства! И вот дом продан. Вместе с Бенжаменом мы обводим взглядом низкую комнатенку, перенаселенную, словно «ноев ковчег». Но в самом центре, в окружении своего многочисленного семейства, она, Софико. Привычно подбоченясь, встречает брата. Кажется, сейчас низвергнется на него лавина укоров и проклятий... Но тут мы встречаемся с взглядом Софико — мягким, глубоким, чуть печальным... Взглядом доброго, все понимающего человека, словно бы говорящего: «Не горюй!..»

Фильм так и называется — «Не горюй!», и эту незатейливую добрую мысль его в первую очередь помогает донести со всей ясностью и непреложностью как раз искусство Софико Чиаурели.

И еще об одной роли — театральной. На сцене — полутемный подвал разрушенного дома; в неведении томятся люди, брошенные сюда по произволу оккупантов. Их десять — ровно столько заложников должны заплатить своей жизнью за убийство немецкого солдата. Если не найдется настоящий виновник — на рассвете всех расстреляют. Они узнают об этом позже — и всколыхнется, выплеснется наружу все самое потаенное, что несут в себе эти люди. Драматургическая ситуация довольно традиционная, и чешский писатель Буковчан, казалось бы, не делает никаких особых открытий в области человеческой психологии, человеческих отношений. Но в его пьесе актерам есть что играть. У Чиаурели здесь роль уличной женщины, причем роль вроде бы лишенная сюжетной нагрузки, нужная только «для антуража». И — всего несколько реплик, всего два-три выхода на авансцену.

Но и их оказывается достаточно для того, чтобы мы почувствовали всю глубину человечности этой «падшей» женщины. Развязная и крикливая, циничная и взбалмошная — ну, словом, «уличная» — героиня Чиаурели оказывается чуть ли не самой сердечной из сидящих в этом подвале. И отчетливо понимаешь, что сердечность — истинная суть ее человеческого «я». Люди ведь различаются не только по возрасту, профессии, мироощущению — люди различны еще и по чувству человеческого достоинства. Об этом, собственно, и говорится в пьесе «Прежде, чем пропоет петух», об этом рассказывает нам и Софико Чиаурели.

Следить за сценическим поведением Чиаурели необычайно интересно. Она работает на «крупных планах» — ни одного лишнего движения, никаких подчеркнуто театральных жестов. Максимум концентрации, постоянная внутренняя собранность, действенное соучастие в любых обстоятельствах, сюжетно даже не имеющих прямого отношения к судьбам ее героинь. Поэтому зритель и тогда, когда прожектора направлены не на нее, постоянно ощущает ее присутствие в фильме или в спектакле. Даже когда Чиаурели находится в глубине сцены, она притягивает к себе зрителя. Она несет в себе ту особую сосредоточенность духовных сил, ту неповторимую незаурядность живущей напряженной внутренней жизнью личности, которую чаще всего воссоздает в своем искусстве актриса. Вот почему даже в тех ролях, о которых Чиаурели говорит, что они «не состоялись», мы чувствуем некий внутренний потенциал, обычно же Чиаурели открывает нам больше, чем изначально давал сценарный материал. Нередко даже роль, в которой ей явно недоставало опорных точек для проявления темперамента и аналитической силы мысли, актриса умеет

наполнять собственной интеллектуальной и духовной энергией.

Не удивительно, что кинематограф — где так ярко проявляют себя возможности крупного плана, так видна выразительная и строгая пластика исполнителя — притягателен для Софико Чиаурели. Актриса почти не сходит со съемочной площадки.

Может быть, поэтому добиться продолжительной и доверительной беседы с ней не так-то просто. Во-первых, она не принадлежит к разряду художников, которые много и с охотой говорят о себе, о своей работе. Во-вторых, ее надо в буквальном смысле «ловить» — театр, кино, а сейчас к этому прибавилась еще огромная общественная работа — она депутат Верховного Совета СССР. Да и по характеру Софико скорее человек замкнутый, чем открытый, скорее ироничный, чем лиричный, скорее сдержанный, чем импульсивный.

Однако после некоторых попыток разговориться удалось, и тогда Софико Михайловна сказала:

— ...Всем, чего я добилась в кино, я обязана театру. Даже во ВГИК поступила, чтобы учиться у видных театральных актеров и педагогов, которые тогда там преподавали. Кроме основ актерского мастерства, во ВГИКе нас учили беззаветно любить искусство, любить его активно. Помогли нам ясно понять, что искусство, как жизнь, необратимо движется вперед, и долг и обязанность каждого художника не просто продвигаться в меру этого общего движения, а предугадывать какие-то новые свершения, развивать свою тему, свои идеи в искусстве так, чтобы можно было не ждать, пока кто-то скажет «а», чтобы самому потом сказать «б»... Боюсь, что говорю общеизвестное. Но если вникнуть в знакомые слова, постигнуть их истинную суть — все станет на свои места. Ведь художник чаще всего тем и занят, что словно бы заново открывает нам глаза на, казалось бы, простые, обычные, всеми подразумеваемые вещи. Когда Феллини показывает новое падение Рима и предупреждает людей, чтобы они, пока не поздно, опомнились, заглянули к себе в души, вернулись к истинным, то есть народным, нравственным ценностям, он не говорит вроде бы ничего такого, что неизвестно ученым, философам или поэтам. Но силою своего искусства воздействует так, что заставляет глубоко, по-настоящему задумываться над острейшими проблемами реальности. Вот почему я благодарна своей alma mater за то, что еще в пору моей юности она помогла открыть мне истинные ценности — в искусстве и в жизни.

А во-вторых, она научила по-настоящему творчески подходить к процессу создания театрального ли, кинематографического ли образа. Многим из нас впоследствии пришлось работать и в театре и в кино, и, наверное, у каждого проникновение в таинства сцены и экрана протекало по-разному. Но и на сцену и на съемочную площадку мы пришли подготовленными, собранными, уже зная то, что одинаково важно и для актера театра и для актера кино.

— Что же это за универсальное качество?

— Помните, еще Котэ Марджанишвили говорил о «всесторонне развитом актере», учил, что основа истинного актерского творчества — это актерская «синтетичность». Он говорил, что актер должен безукоризненно владеть своим телом, должен обладать «синтетическим», то есть одинаково развитым богатством эмоций, наблюдательностью, чувством ритма, музыкальным слухом. Еще в период немого кино он уже утверждал, что актеру кино еще больше, чем актеру театра, нужна внешняя выразительность и внутренняя собранность, чтобы — без слов, без музыки — донести до зрителя всю полноту переживаний, всю силу страстей, весь трагизм или комизм происходящего. Сам Марджанишвили включал в репертуар театра социальную драму и кукольную комедию, мистерию и оперетту, фантастическую пьесу, трагедию и музыкальную пантомиму. Такое жанровое многообразие, конечно же, помогало актеру овладеть всей сложной палитрой выразительных средств.

Вот и я тоже пытаюсь играть в пьесах разных жанров. Я играла Шекспира, Софокла,

Брехта, Кокто; в то же время у меня есть чисто комедийные роли, роли в мюзиклах. С детства я любила танцы, потом, уже в институте, увлеклась пантомимой, движением. Мне кажется, что совершенствоваться в актерском искусстве без этого просто нельзя. Если во времена Марджанишвили, при том уровне развития кино, актеру надо было быть «синтетичным», то сегодня это просто необходимо. Вспомните «звезд» мирового кино: они, как правило, стремятся к такой «синтетичности».

Идеалом такого «синтетического» актера я считаю Питера О'Тула. Ему подвластно все — от мелодрамы до глубокой трагедии, от мюзикла до откровенной буффонады. Люблю и Кэтрин Хепберн. Советские зрители видели этих великолепных актеров в шедшем у нас фильме «Лев зимой». Очень интересной кажется мне Жанна Моро, которая равно убедительна и в трагедии и в оперетте. Среди наших советских актеров в этом смысле выделяю Алису Фрейндлих. К сожалению, видела ее далеко не во всех ролях, но и того, что видела, достаточно, чтобы позавидовать многообразию ее актерского творчества.

Актеры такого широкого диапазона,— продолжает Софико Чиаурели,— чаще всего работают и в кино и в театре. Театр нужен им как постоянный тренинг. Ведь на сцене актер сам устанавливает контакт со зрителем, и это очень суровая проверка выразительности актера, его способности овладеть зрительным залом. Непрофессиональный актер и часа не выдержит на подмостках сцены. А в кино непрофессиональный исполнитель может найти себе место: кинематограф предлагает ему массу приспособлений, помогающих естественно жить и действовать на экране — ну, конечно, если он хоть сколько-нибудь наделен актерской восприимчивостью и непосредственностью.

«Не горюй!». Софико

«Антигона». Спектакль Драматического театра им. Ш. Руставели. Антигона — С. Чиаурели, Креон — С. Закариадзе

— Значит, в театре и в кино актер работает по-разному?

— Нет, методология создания роли и тут и там одна и та же. Больше того, я совершенно убеждена в том, что создание яркого, глубоко художественного экранного образа невозможно без высокого профессионального мастерства. Мы ведь сталкиваемся все с большим жанровым разнообразием фильмов. Для того, чтобы играть в таких фильмах, необходимы всесторонне подготовленные актеры. Тот же Марджанишвили говорил: «Во мне окончательно утвердилась мысль, что если в театре нужен актер, а не любитель сцены, то тем более кино нуждается в актере и только в актере».

— Но не кажется ли вам, что вопрос о приглашении в фильм профессионального актера или исполнителя-непрофессионала каждый режиссер решает, исходя из собственных художественных критериев, своих конкретных творческих задач. Вот, например, такой интересный художник, как Отар Иоселиани. По-моему, он предпочитает ориентироваться на типаж. Подбирая людей различных профессий и наклонностей, использует их природные данные, так сказать собственные свойства характера. Однако у него успешно выступают и актеры-профессионалы.

Но Софико Михайловна не находит эти мои соображения убедительными. Она говорит:

— Что касается меня, то я с интересом готова сниматься у режиссеров самых разных направлений. Всегда мечтала сниматься у Ю. Я. Райзмана. Очень хотелось бы встретиться на съемочной площадке с Андреем Тарковским. В его последнем фильме «Зеркало» даже те, кто резко, убежденно отвергает эстетиче-

скую и философскую концепцию фильма в целом, принимают Маргариту Терехову. Помоему, она играет просто великолепно Те тончайшие психологические нюансы, которых она достигает, не могут оставить равнодушным современного мыслящего зрителя. Как было бы интересно сыграть у режиссера, умеющего раскрывать богатство внутреннего мира человека с помощью пластики, движения, ракурса кинокамеры. Ведь порой неожиданный ракурс открывает новый поворот характера...

Если же говорить о грузинском кино, то я счастлива, что здесь работают режиссеры столь разного почерка. И все они прекрасно понимают актера, понимают, как значительно его место в системе художественного творчества, а в особенности творчества кинематографического. Они предоставляют актеру широкие возможности для профессионального совершенствования. Для них не существует актеров на определенное амплуа — менее всего они склонны руководствоваться типажными признаками, брать актера вместе с тем багажом, который он уже нажил на другой картине. Они создают своего актера. Как прекрасны были Давид Абашидзе и Лия Капанадзе в фильме Мераба Кокочашвили «Большая зеленая долина»! Режиссер нашел актеров, созвучных друг другу. Он создал актерский дуэт, в котором один актер как бы подчеркивал достоинства другого. Там словно заново открылась нам мужественная красота и сила героя Давида Абашидзе и неукротимая стихийность героини Лии Капанадзе. Такая работа по-настоящему плодотворна: она дает актерам столь же много, сколько и режиссеру.

Я слушала Софико Чиаурели и думала — разговор об актерском профессионализме не случайно вернул нас на родную грузинскую почву. Грузинский кинематограф рождался, формировался и развивался в значительной мере как кинематограф актерский, как искусство ярких и выразительных характеров. Экран стал прямым и непосредственным наследником национальной грузинской литературы и сцены. Киноискусство ведь всегда черпает из сокровищницы народных художественных традиций. Так было и в Грузии. Тут тоже традиции литературы и театра обусловили сосредоточенность кино на образе героя, а следовательно — на фигуре актера, создающего образ. И лучшие новые работы студии «Грузия-фильм» убеждают в плодотворности этих традиций. Достаточно назвать такие фильмы, как «Чудаки» Э. Шенгелая, «Первая ласточка» Н. Мчедлидзе, «Незваные гости» В. Квачадзе и Р. Хотивари — в них актерская работа поражает своей филигранной тонкостью, а потому каждый персонаж проанализирован с высокой мерой подробности. Герои этих фильмов близки нам, они берут нас в плен своей духовной силой, своей человечностью — и одержимые мечтой о рукотворных крыльях дерзкие изобретатели «неболета», и увлеченные мужественной красивой игрой, всколыхнувшей в них чувство истинного достоинства, организаторы первой грузинской футбольной команды, и одолевающие собственную корысть, вздорность, зависть ради добрых соседских отношений крестьяне старой грузинской деревни. Хотя названные фильмы рассказывают о временах вроде бы очень далеких от современности — они современны именно своим углубленным взглядом на человека. Живописание личности — так можно определить цель, к которой стремились создатели этих фильмов. И цель эта была бы недостижима без таких актеров, как Василий Чхаидзе, Давид Абашидзе, Зураб Лапарадзе, Гиви Берикашвили, Карло Саканделидзе.

У нас много хороших зрелых актеров. К тому же, казалось бы, многое сделано и для того, чтобы вырастить им достойную смену — и студия киноактера есть при «Грузия-фильме» и театральный институт есть, а обещающих молодых актеров пока что не очень-то видно. Может быть, поэтому грузинскому кино так не хватает сейчас фильмов, посвященных молодому современнику?

— На недавней теоретической конференции, состоявшейся на киностудии «Грузия-фильм»,— напоминаю я Чиаурели, — писатель и драматург Реваз Инанишвили поднял разговор о современном герое, через образ которого должен решать наш кинематограф важные, актуальные проблемы жизни общества. Но что-

бы показать такую гражданственно активную, духовно богатую личность, мало таланта писателя и режиссера. Нужен актер высокого профессионального мастерства, яркого дарования и...

— ...Четко сформировавшегося мировоззрения,— подсказала мне Софико Михайловна.— В противном случае он не сможет наполнить роль общественным пафосом, необходимой силой убеждения. Помнится, как-то Смоктуновский писал, что ритм жизни все убыстряется, как будто меняется физический образ жизни... дни мелькают, как секунды, и ритм искусства должен успевать за жизнью, именно ритм, а не темп — нужно донести до зрителя в единицу времени как можно больше мысли. По-моему, прекрасно сказано! Понимаете — в единицу времени как можно больше мысли! — так, чтобы зрители восприняли и приняли эту мысль, разделили ее. В свете такой задачи актеру, конечно, мало владеть тайнами своей профессии, ему надо широко мыслить, свободно ориентироваться в огромном пространстве жизни. Только тогда он сможет быть не механическим исполнителем режиссерской воли, а творчески инициативным участником процесса воплощения сценарного и режиссерского замысла.

— То есть быть полноправным соавтором роли?

— Разумеется. Подчиняясь общему режиссерскому прочтению пьесы или сценария, актер должен быть максимально активен. Он должен быть для режиссера материалом поистине пластичным — гибким, отзывчивым, умным. Можно так сказать — умный материал? То есть материал, который сам определяет для художника форму. Знаете, как бывает: находишь в лесу засохший сук дерева и видишь в нем человеческий торс или изгиб птичьего крыла... Материал подсказывает скульптору характер будущего произведения. Так и актер всей своей сущностью подсказывает режиссеру свою интерпретацию роли, и режиссер принимает ее, хотя для этого порой приходится менять какие-то акценты в произведении. Причем, как правило, происходит это как-то незаметно не только для окружающих, но и для самих соавторов — актера и режиссера, без громких слов и деклараций. Актер убеждает режиссера не речами, а сутью своего дарования. Можно так сказать: если талантливый актер по-настоящему подготовлен к своей работе — он уже активен. И активность его не останется незамеченной. Разумеется, при условии, что актер искренен. Вот еще одна черта, без которой актеру не жить в искусстве,— искренность. Буду ли я играть Елизавету Тюдор, всю окутанную ложью, или чистую Офелию, для меня главным критерием поведения всегда будет искренность переживаемых чувств и правдивость в их передаче. Иначе я не могу работать.

Когда режиссер Ш. Манагадзе предложил мне роль Сидонии в фильме «Тепло твоих рук», в ответ я даже рассмеялась — настолько мне это показалось нереальным. И не потому, что предстояло воплотить долгую и сложную жизнь человека, многое познавшего на своем веку. (За полтора часа экранного времени надо было прожить жизнь героини с семнадцати до семидесяти лет — жизнь, которую коснулись глобальные потрясения века.) Я не того испугалась, что не сумею показать процесс формирования характера Сидонии на протяжении всей ее жизни. Мне показалось, что я вообще не сыграю эту роль, так как не смогу до конца проникнуться чувствами крестьянки из далекого селения, принять их как свои собственные. Вместе с тем привлекала возможность работы с режиссером Ш. Манагадзе — в его фильме «Хевсурская баллада» я сыграла одну из самых любимых своих ролей — Мзекелу, простую горскую девушку. Но мир ее чувств сразу стал мне близок и понятен, поэтому мне и удалось показать любящего человека, живущего с полной самоотдачей. А как быть с Сидонией?

Во время съемок я старалась присматриваться к местным обычаям, людям, к каждой крестьянке в отдельности. И постепенно чувства Сидонии становились мне все ближе. Я как бы отстранила от себя свою собственную жизнь и прониклась жизнью моей героини. Но все-таки роль Сидонии давалась мне нелегко, и похвалы и премии, которые принес

этот фильм, имели для меня принципиально важное значение: они как бы засвидетельствовали преодоление внутреннего барьера между мной и Сидонией.

И все же не всем сделанным в этом фильме я довольна. У театрального актера чувство неудовлетворенности преходяще: от спектакля к спектаклю образ выкристаллизовывается, совершенствуется. А законченный фильм заново не переиграешь.

— Вы говорили об актерском профессионализме, о мировоззренческой позиции актера, о непременной искренности творчества... А еще какие качества вы хотели бы видеть в актере, приходящем в искусство?

— Доброту. Качество это просто необходимо каждому художнику. Знаете, у меня два сына. Как их существование помогает мне в моей работе! Я всегда стараюсь смотреть будущий образ не то что сквозь призму их детского восприятия, но как бы их глазами — ясными и добрыми. Пытаюсь играть так, чтобы не замутить чистоту детского взгляда. Словами очень трудно выразить эти устремления. Но я часто пересматриваю сыгранные мною роли именно с этой точки зрения и, по счастью, убеждаюсь, что сверхзадача моей актерской работы, а стало быть, и жизни,— внушать людям веру в силу Добра. Конечно, одна роль получилась лучше, другая — хуже, третья вообще не состоялась; редко в искусстве удается поддерживать равномерный успех, и, скажу откровенно, далеко не всегда такое равновесие могло бы считаться признаком процветания актера. Но суть не в этом. Главное, что мои героини, та же самая Елена, Мзекела, Вардо, Сидония, несут людям добро в самом широком смысле этого слова. Для меня Доброта — одновременно и нравственная и художественная категория. Так же, как Правда.

«Хевсурская баллада». Мзекела

«Тепло твоих рук». Сидония

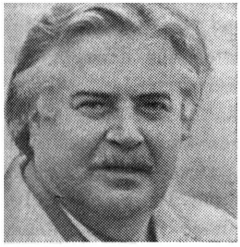
Наша беседа подходит к концу. Во всяком случае, я явственно чувствую, что моя собеседница как бы отрывается от меня, возвращается к мыслям и чувствам, занимавшим ее до нашей встречи. Какой бы еще задать ей вопрос, чтобы — естественно и незаметно — завершить нашу беседу?

Но прежде, чем я успеваю придумать этот вопрос, Софико Михайловна поднимается со стула и, улыбаясь, говорит доверительно:

— Откровенно говоря, я мечтала стать врачом-хирургом. Какое высокое дело — помогать людям в страдании, возвращать их к жизни. Но вот — говорю с вами — и само собой напрашивается сравнение: быть хорошим актером — это тоже врачевать, исцелять духовно. На художника возложена великая миссия — лечить человеческую душу, одаривать ее добром. Недавно мне как депутату Верховного Совета СССР пришлось заниматься трудным делом — добиваться пересмотра одного несправедливого судебного приговора. Я столкнулась с людьми очень нелегкой судьбы и с особой силой почувствовала, как необходима всем людям доброта и правда — но ведь все эти качества и несет в себе искусство.

Я часто думаю о том, что счастье общения с художником — писателем, живописцем или музыкантом — испытывают не только его современники, но и потомки спустя многие-многие годы. Актеру театра недоступна эта честь: дарить людям свет через годы. Недаром Бальзак сказал, что актер — это герой одного мгновения. Но кино — другое дело, творчество скольких великих актеров сохранило оно нам! Когда работаешь на съемочной площадке, то невольно думаешь, что твоя работа адресуется и нынешнему, и завтрашнему, и тому неведомому зрителю, который придет в зрительные залы спустя многие годы. Не разочаровать бы его, найти с ним общий язык через десятилетия...

Тбилиси



Анатолий Слесаренко

Коммунисты 70-х

Коммунист! Лучшая часть человечества произносит это слово с огромным уважением, с верой в истинную его суть: честность, справедливость, бескорыстие, мужество, стойкость, самопожертвование во имя справедливой жизни на земле.

Партия коммунистов обладает самым верным компасом общественного развития — марксистско-ленинским учением, умеет практически применять это учение, обладает даром предвидения главных путей развития общества. Коммунисты ведут за собой массы, они способны на героические подвиги, они не жалеют себя для общего дела. Все это обеспечило коммунистам авангардную роль в мировом движении за мир, социальные преобразования, прогресс.

Коммунист — герой нашей эпохи, борец, строитель... На каких его чертах должно фокусировать внимание документальное кино?

Обо всем этом я и думаю сейчас, с большим волнением и ответственностью работая над фильмом «Пять песен о коммунистах», посвященным XXV съезду КПСС, нашей партии, коммунистам.

Наша партия сумела развенчать веками укоренившиеся в сознании людей индивидуализм, буржуазное отношение к собственности. Заменив понятие «мое» на понятие «наше», сумела воспитать чувство интернационализма и гуманизма в советских людях.

Я думаю, что попытаться передать духовную и эмоциональную суть понятия «коммунист» можно, лишь идя от конкретных людей — к образу, а через образ — к обобщениям.

Конкретные судьбы... Они должны быть яркими, значительными и одновременно характерными, достойными обобщения.

Вот где главная трудность: из миллионов достойных отобрать самых достойных. Думая об этом, я вспоминал сотни коммунистов, с которыми приходилось встречаться, беседовать и работать. Вот они, мои герои.

А. В. Гиталов. Бригадир тракторной бригады. Казалось, что в масштабах такой небольшой должности может сделать человек? Однако Гиталов создал целое направление в механизации социалистического сельского хозяйства, создал школу передового опыта, которая известна всей стране. Нас в очерке о коммунисте Гиталове интересует, главным образом, процесс постижения им тех открытий, которыми сейчас пользуются сотни механизаторов нашей Отчизны. Именно процесс, в котором очевидно и его становление как личности.

Все новое рождается нелегко. Нелегко было и Гиталову ломать старые представления, рутину, косность, а, может быть, иногда и безответственность тех, кто тормозил развитие сельского хозяйства. Гиталов проявил истинно революционные черты характера коммуниста-ленинца, смело и мужественно, а порою и с риском прокладывая новые пути.

Гиталов интересен и как человек философского склада ума. Его раздумья, боль и тревога о земле, его постоянное беспокойство о будущем, проницательное видение завтрашнего дня ярко и убедительно отражены в его книге «Дума о хлебе». Каждый день Гиталова — это поиск и находки. Он сейчас в расцвете своих творческих сил. Совсем недавно как настоящий хозяин земли Гиталов при встрече с Леонидом Ильичом Брежневым высказал свои думы-тревоги о будущем большом хлебе. Он уже сейчас ставит перед учеными страны вопрос о создании более мощных комбайнов. Он думает уже сегодня о той новой технике, которая способна будет собирать урожай двухтысячного года...

О герое-коммунисте, который воплотил в себе лучшие черты народного характера,

поведает новелла «Солдат». Это рассказ о летчике-испытателе Владимире Лавриненкове. В годы Отечественной войны появление этого советского аса в воздухе наводило страх на фашистских летчиков. Он уже был Героем Советского Союза, когда его лично вызвал командующий 8-й воздушной армией генерал Т. Хрюкин, приказав уничтожить в воздухе фашистскую «раму». Генерал объяснил Лавриненкову, что готовится крупное наступление 3-го Украинского фронта, а «рама» безнаказанно фотографирует военные дороги и скопления наших войск.

Лавриненков немедленно поднялся в воздух. Несколько раз атаковал фашистский самолет-разведчик, но сбить его не удавалось. Тогда, набрав высоту, Лавриненков стремительно приблизился к «раме» и крылом протаранил ее. «Рама» запылала и рухнула на землю. Упал и самолет Лавриненкова. Оба летчика на парашютах приземлились на территорию, захваченную врагом. Оба летчика остались живы. Лавриненков был пленен.

Подвиг Лавриненкова изумил даже фашистов. Узнав, что в плену находится выдающийся советский ас, доложили об этом фюреру. Тот отдал приказ: доставить пленного летчика. И вот в сопровождении офицерской охраны повезли Лавриненкова к Гитлеру. Но стоило в пути одному офицеру приоткрыть на ходу двери вагона, чтобы вдохнуть свежего воздуха, как Лавриненков на глазах онемевших фашистов выскочил из вагона на полном ходу.

Пока остановили состав, Лавриненкова и след простыл. Прыгая из вагона, он сломал ногу, но, превозмогая боль, сумел уйти от врага. Нашел партизанский отряд. Советское командование принимало все меры для того, чтобы разыскать и спасти Лавриненкова, даже выбрасывало в тыл немцам десант, однако найти героя не удалось. Но все верили, что Лавриненков найдется. Полгода не сдавали документы Лавриненкова и не исключали его из списков части. И не ошиблись. Возвратившись с помощью партизан в родную летную семью, Лавриненков в первых же воздушных боях совершил новые подвиги и был награжден второй Золотой Звездой.

Долго Лавриненков просил у командира разрешения слетать в Берлин, чтобы, как он говорил, подразнить Гитлера. «Брошу ему листовки. Хотел ты со мной, фюрер, встретиться — пожалуйста, я над рейхстагом». Ему, конечно, отказали, но однажды, когда его эскадрилья сопровождала тяжелые бомбардировщики, бомбившие германские промышленные объекты, Лавриненков, после выполнения задания, залетел в Берлин. Кружа над рейхстагом, сбрасывал листовки. Ни зенитная артиллерия, ни поднявшиеся в воздух «мессершмитты» ничего с ним не могли сделать. Изрешеченный пулями «Як» Лавриненкова благополучно возвратился на свой аэродром.

Генерал-полковник авиации Владимир Дмитриевич Лавриненков и сейчас в строю бойцов-коммунистов...

Новелла «Все отдаю людям» расскажет о выдающемся хирурге, коммунисте Леониде Васильевиче Тимошенко. Когда ему было 5 лет, заболела его мать. Сельская шептуха посоветовала ей утром, на рассвете, с распущенными косами, босой походить по росе. Была поздняя осень. Шла по холодной росе молодая красивая женщина, а следом за ней семенил ее сынок Леня. Вечером мать умерла. Это было пятьдесят лет назад, на Черниговщине. Маленький Леня мечтал стать фельдшером, чтобы напрасно не погибали люди, а стал член-корреспондентом Академии медицинских наук СССР. Он впервые в нашей стране открыл, обосновал и разработал метод лечения резусконфликтной ситуации в период беременности. Этот способ спас тысячи новорожденных и подарил радость материнства многим и многим советским женщинам.

Вот одно из писем, полученных Леонидом Васильевичем: «Шесть раз рожала и шесть раз — трагедия. Седьмой раз поехала рожать в Киев. Земля слухами полна, стояла у окна и любовалась цветением киевских каштанов и думала, если подарит мне судьба и ваш разум дитятко, без которого полноценную жизнь не мыслю, повышиваю тогда на всех халатах вашей больницы весеннюю каштановую ветку» ...

Если вам когда-либо слу-

чится побывать в родильном отделении Киевской областной больницы, вы увидите на белых халатах сотрудников вышитую каштановую ветку...

В Севастопольском городском загсе работает удивительной судьбы женщина. Седая прядь в ее волосах, а глаза девичьи — чистые, прозрачные. На груди — Золотая Звезда. Молодожены слышат от нее слова, которых не говорят ни в одном загсе нашей страны: «Счастье любви приходит не ко всем. Любить способны многие, но уберечь любовь суждено не каждому. Любовь — это как цветы, которые нужно вовремя поливать, лелеять, растить. Так пусть же ваша любовь станет лебединым крылом, криком жаворонка в поле, немеркнущим лучом солнца».

Такие слова может говорить человек, который сам познал великую силу любви.

22 июня 1941 года Мария Байда выходила замуж. Грянула война. В этот же день ее суженого призвали на военный корабль. Так и не надела свадебное платье Мария. Она ушла добровольно на флот. Стала бойцом морской пехоты. Уже в первые месяцы войны о ней слагали легенды. Так случилось, что с потопленного корабля попал в морскую пехоту и ее любимый. И почти сразу же погиб, в бою, на ее глазах. В этом же бою, в штыковой атаке, севастопольская девушка уничтожила 14 фашистов. Ей присвоили звание Героя Советского Союза. А потом в одном из боев тяжелораненая Мария Байда попала в плен. Прошла пытки, фашистскую лагерную каторгу. Трижды бежала, но неудачно. Четвертый раз — повезло. После войны Мария Байда возвратилась в родной город. Ей предлагали высокие должности, она отказалась. Стала работником загса...

Пятая новелла — об известном всей стране молодом сталеваре Викторе Никитенко. Ему было три года, когда отец ушел на фронт. В конце войны, при штурме латвийского города Саолдус танк лейтенанта Василия Никитенко был подожжен вражеским снарядом. Экипаж не вышел из боя—в объятой пламенем машине первым ворвался в город. Но— взорвались боеприпасы... Перед боем Василий написал жене: «Дорогая Фрося, береги сад, который мы посадили в день свадьбы, береги Володьку и Виталика...»

Уберегла сад Фрося, вырастила сыновей. Владимир—известный в Донбассе шахтер, Виктор — Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР...

Влияние документального кино сегодня огромно. Тяга к документализму, к правде факта, невымышленному явлению жизни сказывается в литературе и других искусствах. Но факт, взятый из жизни, по словам Горького, еще не есть вся правда. В искусстве, особенно документальном, факт сам по себе не в состоянии выразить истинную суть жизни. Для этого нужно найти его корни. И чем глубже эти корни, тем больше добудешь правды. А обнаружить корни факта может только поэзия. Так называемая «аскетическая» форма фиксации «прямого события», на мой взгляд, не в силах открыть их полностью. Нужна яркая, сильная образность. Документальное кино так же условно, как и все другие виды искусства. И отрицание активного вмешательства художника в факты жизни уводит искусство документального кино от истинного его предназначения. Конечно, любая условность имеет свои границы. Нарушение чувства меры особенно ощущается в кинодокументалистике. Это как операция на сердце. Чуть не так — «зарезал» действительность. У каждого вида искусства — своя эстетическая грань. Перетянул — фальшь, недотянул — не выразил идею. Все эти трудные мысли особенно волновали меня именно в последнее время, когда я работал над фильмом, который считаю своим г л а в н ы м ф и л ь м о м. Хотелось ведь через конкретные судьбы людей р а с с к а з а т ь о п а р т и и, которая возглавляет борьбу за справедливость на Земле.

Закончив эту картину, я думаю о XXV съезде нашей партии, который на многие годы определит пути нашей жизни, свершений народных, проложит курс к тому прекрасному будущему, что ждет Страну Советов в последние десятилетия XX века.

Киев

Виктор Туров

Характер, личность

Всем ясно, не может полноценно существовать искусство, если оно глубоко не осмысливает свою эпоху. Именно на такое серьезное, аналитическое осмысливание в первую очередь нацеливает нас, кинематографистов, партия; заботой об этом проникнуты все партийные документы, посвященные вопросам художественной культуры.

Но, наверное, нет труднее задачи, чем выявить и раскрыть в художественных образах суть современной действительности. И трудность заключается прежде всего в том, что день сегодняшний настолько насыщен событиями, каждое мгновение, прожитое страной и отдельной личностью, несет в себе столь огромное количество информации, что человеку творческому необходимо не просто наблюдать жизнь, а и обязательно различать в могучем и сложном жизненном потоке явления по-настоящему значительные, определяющие принципы развития нашего социалистического общества.

С другой стороны, нужно показать эти главные явления так, чтобы фильм не ограничился кратковременным воздействием на публику, а дал повод для раздумий, сопоставлений, глубоких оценок.

И вот здесь я хочу вспомнить слова режиссера Толомуша Океева: «Много ли мы можем назвать фильмов, посвященных современности, которые по силе художественного воздействия были бы адекватны значительности сложных, диалектических процессов, происходящих в нашей стране, во всем мире? В иных лентах формально присутствуют все приметы наших дней, но нет живого пульса, нет движения подлинной жизни, нет того мощного внутреннего движения от частного явления, ставшего предметом фильма, к зрелым, серьезным, с партийных позиций осуществленным обобщениям».

Жанровый диапазон нашего кинематографа непрерывно расширяется. Расширяется круг интересной режиссуры, растет мастерство.

И все же значительный, большой фильм — редкость.

Мне кажется, что порой режиссеру в кинематографе не хватает импульса. Импульса мысли! Доброкачественный литературный материал может здесь в значительной степени помочь ему. Ведь в хорошем сценарии всегда заложены как раз такие импульсы мысли — остается «отреагировать» на них, вникнуть поглубже в суть материала и прийти к фильму философскому, к фильму-размышлению. Не в том, конечно, смысле, что режиссер должен «в лоб» говорить о волнующих его проблемах, а в том, что режиссер получает возможность с наибольшей полнотой раскрыть на экране с о д е р ж а н и е жизни героев фильма.

Если вспомнить все наши лучшие картины, то, как мне кажется, в них всегда присутствует размышление; через героя размышляет автор фильма, через героя он показывает отношение к современности.

В этом, наверное, и скрыты истоки не только интеллектуального, но и эмоционального воздействия, убедительности произведения экрана.

Мне думается, что поиск героя эпохи как носителя современных черт нашей жизни должен идти в двух направлениях. Я вижу героев двух типов. Первый — личность высоконравственная, проникнутая духом борьбы за коммунистические идеалы, имеющая моральное право заговорить с экрана о сложном, о насущном, об остром, о диалектике эпохи, о прогрессивном и регрессивном началах. Такой герой может существовать в широком диапазоне — от тонкой лиричности до высокой трагедийности. Главное — чтобы у него было право для большого разговора с экрана.

Почему не всегда получается встреча с таким героем?

Потому что где-то, на ка-

ком-то этапе его порой начинают выхолащивать, делать удобным, спокойным, отсекают от него разные «негладкие» стороны характера. Откуда в нас это бессознательное (или сознательное) стремление к плоскому, к плакату? Никто не хочет ведь, чтоб наше искусство стало серым, безликим. Никто не зовет нас к бесконфликтности и вялой, робкой иллюстративности.

На экране должен жить — именно жить! — человек, наделенный всеми страстями, во плоти и крови, и как раз наша, авторская задача показать в процессе экранной жизни, как зреет лучшее, что есть в человеке, с каким трудом и мучением человек преодолевает плохое в самом себе.

Прекрасны образы Чапаева, Максима — а ведь есть у них и недостатки и мелкие слабости, но как Чапаев и Максим уходят от них, как превращаются в людей подлинно высоких!

Такие герои и становятся любимыми героями народа. А попытка заставить героя говорить вполсилы, вполправды, сделать его упрощенным, схематичным «носителем» определенных идей — попытка пустая, бесплодная.

В фильме «Коммунист» личность героя ярка, определенна. Характер заявлен сразу, он заразителен. Вот и нужно пробиваться к характеру, а иначе вторичное становится целью, конечной точкой исканий...

Надо сказать, что военная тема, которой я немало занимался, особенно широко открывает путь к таким героям. Правда, часто получаются фильмы, отображающие внешнюю сторону военных событий. А ведь здесь, как мне кажется, тоже есть два направления, в которых может идти творческий поиск — изображение страшной сути фашизма и раскрытие нравственной природы советского человека. В военной теме кроются большие возможности для показа нравственной высоты нашего народа: в слишком жесткие условия поставлен человек, и это позволяет многое увидеть и открыть в нем. Прекрасный образец в этом плане дает литература — произведения Юрия Бондарева и Василя Быкова.

Очень важно художнику не пройти и мимо другой проблемы — человек, делающий внешне неприметные дела. Мне кажется, что в стремлении открыть в, казалось бы, неприметном человеке отблески большой жизни нашей кинорежиссурой достигнуты серьезные успехи. Удивительная способность к этому есть у Отара Иоселиани — душевное тепло своих героев он отдает с экрана зрителю.

Второй тип героя, точнее — антигерой: человек, вызывающий протест. Протест против него самого. Против его обывательского существования, узости, против его мирка, лежащего где-то в глухомани, в стороне от широкой дороги. Мы не должны, не имеем права проходить мимо таких людей, коль скоро они есть в жизни. Мы обязаны со всем жаром сказать, показывая их с экрана: так жить нельзя, нельзя уходить в сторону от важных дел, нельзя быть трусливым, нельзя быть успокоенным.

Цель искусства — всколыхнуть, сдвинуть душу зрителя, сказать ему — ты человек, жизнь так интересна, ты можешь жить лучше, значительней.

Как показать современника на экране? Какие художественные средства можно использовать для этого? Мне кажется, что здесь нет точного рецепта. Хорош любой метод, если он близок режиссеру, если он органично связывает все пласты фильма, если фильм — живой от начала и до конца. Он может быть сделан и в такой непритязательной форме, как «Белорусский вокзал», где в то же время человек прослежен, раскрыт максимально.

Хороший современный фильм — это, конечно, прежде всего хороший сценарий, по канве которого режиссер выстроит свое художественное мировоззрение. Но мне кажется, что судьбу кино решает все-таки режиссура. Большие фильмы делают большие режиссеры. Для большого режиссера нет мелких тем. Не будут же Бондарчук или Панфилов, Таланкин или Данелия заниматься мелкотемьем...

Задача всего нашего кинематографа — выйти к большому фильму, на широкую дорогу главных забот и проблем современности.

Минск

Федор Хитрук

Учитель и агитатор

Постановление ЦК КПСС о кино особое внимание уделило проблемам развития кинематографа для юного зрителя. Какие же успехи сейчас на счету искусства экрана, обращенного к детям — самому дорогому и прекрасному, что есть у народа? Что делает оно для гармонического воспитания единственного нашего «привилегированного класса» — надежды и будущего страны?

Особая миссия в формировании человека коммунистической мысли и дела, высокой нравственной красоты, интернационалиста, хозяина лежит и на нас, мультипликаторах, потому что наше искусство едва ли не первым среди искусств начинает активно влиять на идейно-нравственное и всестороннее развитие юных граждан, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма... Мы первыми — вместе с детской книгой — объясняем ребенку, «что такое хорошо и что такое плохо», первыми вводим его в мир прекрасного — в мир искусства.

...Комната превратилась в море. Стул, поставленный посередине — в корабль. Любящий дед — в отважного капитана, маленькие внучки — в матросов. Северный ветер нес бурю, нахальные акулы лезли на палубу, а подзорная труба из тетрадного листка в клеточку разбилась на тысячи осколков. Ужасное положение! И вдруг раздался телефонный звонок. Капитан, забыв про капитанский мостик, направился в коридор.

— Дедушка, милый, куда же ты? Ты ведь сейчас утонешь! Плыви! Человек за бортом!

В детской игре все просто: спасательный круг пойман, неловкое движение забыто. Но как быть нам, мультипликаторам, когда у маленького зрителя возникает желание прийти к нам на помощь? Дети бескомпромиссны. В пять лет они нам восторженно и безоговорочно верят, в восемь — обнаруживают наши просчеты, в десять — мы можем пропасть для них как художники, компрометируя своим незнанием, своими ошибками даже самые незаурядные замыслы.

А ведь дети — самая «перспективная часть» нашего населения, поколение, которое к 2000 году примет из наших рук эстафету созидания нового общества, продолжит борьбу за утверждение коммунистических нравственных принципов, борьбу за мир и счастье во всем мире. Пока же они жадно внимают каждому нашему слову, и каждое слово как зерно, ложится в благодатную почву. Всходы же зависят исключительно от нас.

Удивление — начало сознательного взгляда на мир — служит для наших детей исходной точкой. Им интересно все: дождь, ветер, падение тел, разноцветное крыло бабочки, лес, который начинается за дальней березой, тетя Паша, воспитывающая пять кошек и двух собак, и сосед с третьего этажа, который ни с кем не здоровается...

— Почему? — спрашивает ребенок.— Почему?

И мы первыми (я повторяю это еще раз) начинаем ему отвечать. И каждое наше слово, сказанное невпопад,— равносильно преступлению. Мы не имеем права работать плохо. Не имеем права создавать унифицированные, шаблонные фильмы, потому что они рождают у детей узкие представления, не вмещающие в себя богатство и многообразие мира. Не имеем мы и права только развлекать. Каждый фильм должен быть полезен. Мы обязаны говорить с детьми совершеннейшим языком, ибо отвечаем за их вкус. Мы обязаны учитывать современный уровень мышления. Ведь нынешние мальчики и девочки начинают познавать мир в полете «Аполлон — Союз» и по фо-

тографиям Венеры. В такое время наша задача в том, чтобы не навязывать своего видения маленькому зрителю и не давить на него, а обогащать его новыми понятиями, новым опытом, который надолго останется в его сознании.

С первого шага ребенок попадает в мир великого человеческого соседства. Он познает окружающее, и каждое знакомство приносит ему радость общения, каждое становится открытием.

Много ли таких работ, которые сделали свое дело: сумели ответить хотя бы на часть требовательных и бесконечных детских «почему?» особенным языком мультипликации, идущим от факта к образному выражению, к идеям, которые гораздо шире сюжета и фабулы? Да, такие работы есть. И число их год от года растет, но на сколько вопросов наших зрителей мы пока еще не сумели ответить...

Еще десять-пятнадцать лет назад мы жаловались на невнимание зрителей. Но произошел перелом, и миллионная аудитория обратилась к нам. Мультфильм стал популярен. Сегодня нас приняли и поняли, но что же будет завтра? У меня есть глубокое убеждение, что мультипликация — это искусство будущего. И своего решающего слова она еще не сказала. Именно сейчас мы стоим накануне решительного переворота в мультипликационном кино.

К нам на помощь должны прийти новые технические средства. Мы получим возможность отойти от традиционной схемы производства, заложенной сорок лет назад, но по которой мы по-прежнему продолжаем работать, хотя искусство мультипликации в корне изменилось. Это позволит нам экономичнее, быстрее, а значит и более синхронно со временем делать наши фильмы. У нас нет экспериментальных испытательных лабораторий. Часто нам приходится идти ощупью там, где необходима тщательнейшая проверка и единственность решения. Нам позарез нужна новая студия, большая и удобная, чтобы как можно меньше времени тратить на организационные вопросы, чтобы полностью сосредоточить свое внимание на главном. Тогда та неудовлетворенность, которая мучит не только меня, но и всех, кто причастен к мультипликации, оборачиваясь угрызениями совести: «Почему не успели сделать тот или иной фильм, а этот получился не таким, как хотелось бы?..»,— будет направлена не на решение проблемы рабочих площадей, а на совершенствование искусства мультипликации.

Постановление ЦК КПСС о кинематографии предусматривает «совершенствование организации кинопроизводства», и мы, мультипликаторы, как никто, нуждаемся в этом. Наше искусство, выполняющее государственную миссию — воспитание новых поколений,— должно быть вооружено всеми современными средствами. Это сразу же отразится на экране, на тех лентах, которые мы делаем. Искусство мультипликации заслужило это. Ведь сейчас у нас работают замечательные художники, прекрасные режиссеры, талантливые инженеры. Все это не с неба свалилось. Лучшие творческие традиции вырабатывались не одним днем. Их нужно развивать и передавать следующим поколениям. Начинать каждый раз с нуля бессмысленно — это истина. Не случайно московская студия называется «Союзмультфильм». Все студии страны обогащают нас своими находками, все студии страны учатся у нас и, к сожалению, повторяют не только наши открытия, но и наши ошибки. В сложном процессе создания советского мультипликационного фильма необходимым условием успеха является, конечно же, преемственность лучшего профессионального опыта, критический подход к тому, что уже сделано.

И я верю, что наступят времена, когда не только герои книг и игровых кинофильмов будут служить для зрителя учителями, но и к герою мультипликации он станет апеллировать с теми же вопросами и с тем же доверием.

Перспективы мультипликационного искусства огромны. Партия ставит перед нами задачу «более активного использования учебного и научно-популярного кино в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде

естественнонаучных и социально-экономических знаний, передового опыта». И это как нельзя более относится к мультипликационному искусству. Оно перешагнет порог школы и станет тем эмоциональным стимулятором, который разожжет интерес ребенка к познанию. Оно поможет запомнить сложные математические формулы, трудные правила правописания, проиллюстрирует то, что нельзя начертить или показать с помощью опытов. Используя свои неограниченные средства, оно познакомит детей с новейшими достижениями науки и техники, событиями, происходящими в мире. Мультипликация может комментировать государственные мероприятия, стать политическим агитатором. И конечно же, по-прежнему, на новом уровне, совершенным языком, будет говорить о проблемах великого и постоянного человеческого соседства.

Совсем недавно в Соединенных Штатах Америки проходил фестиваль мультипликационного фильма. В нем приняли участие двадцать три страны — от США, отмечающих семидесятилетие мультипликационного искусства, до Венесуэлы, где этот вид кино только начинает развиваться.

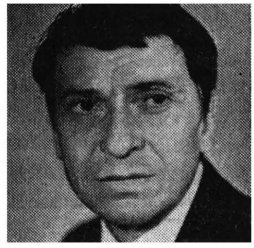
Мы представили фильмы многих студий: киевской, таллинской, московской, алма-атинской... Были работы, сделанные совсем недавно, были и такие, которые уже стали нашей классикой. Оказалось, что для американского зрителя советский мультфильм был в новинку, и многие впервые получили представление о наших работах. Просмотры проходили в здании Колумбийского университета, основными зрителями были студенты, публика, как известно, требовательная.

И произошло нечто в высшей степени знаменательное: пресыщенные фильмами-рекламами, фильмами ужасов, порнографическими фильмами, зрители как откровение восприняли наши работы. Они были потрясены и сложностью мысли, и философскими проблемами, которых касается наше искусство, и разнообразием средств, используемых для того, чтобы объяснить человеку самого себя, и тем кругом вопросов, которые берет на себя решать мультипликация, и неизменным психологическим элементом, который присутствует в каждой ленте.

Все наши работы встречались аплодисментами, и я не раз слышал восторженные отзывы о советской школе мультипликации.

— У вас нет одинаковых фильмов,— с завистью сказали нам после просмотра на Диснеевской студии.— Все разные. По исполнению, по режиссуре, по подходу. И еще они у вас удивительно добрые. По-настоящему добрые.

Как меня это порадовало! Порадовало и утвердило в мысли: мы делаем важнейшее дело. Оно — наш вклад в строительство коммунизма.



Константин Степанков

Народность искусства

Один из основополагающих признаков, на которых зиждется все советское искусство,— его народность. В чем я вижу выражение народности киноискусства в наше время? В образах каких фильмов она проявилась особенно ярко, на мой взгляд?

Невероятно сильно запечатлелся в моей памяти один эпизод из фильма «Отец солдата». Казалось, много уже времени прошло с того дня, когда я впервые увидел эту картину, за которую С. Закариадзе был удостоен Ленинской премии. А эпизод, в котором старый грузинский крестьянин, случайно попавший на войну и дошедший до самого Берлина, защищает чужую, выросшую на германской земле виноградную лозу от своего

же советского солдата, я забыть не могу.

Эти кадры способны сказать многое всякому человеку, который всерьез задумается над ними. Ударить товарища по оружию, соратника, того, кто вместе с тобой добывает Великую Победу, лишь за то, что он гусеницами своего танка раздавил несколько кустов,— это, знаете ли, поступок сильный и неожиданный. Какие там, казалось бы, виноградники, когда в огне сражений гибли миллионы людей, когда враги методично и хладнокровно истребляли целые города наши, выжигали села и огромные поля хлеба, угоняли в рабство тысячи женщин и мужчин!..

Тем не менее поступок Георгия Махарашвили мудр и глубоко человечен. Мне ни разу не пришлось встретить зрителя, который не понял бы этого. Труженик, всю свою жизнь, под палящим солнцем и проливным дождем, ухаживавший за виноградными лозами, испытывает в этот момент гнев истинно праведный! «Она не виновата!» — кричит Махарашвили в исступлении. И, гладя тяжелыми, мозолистыми от мотыги и винтовки руками поврежденную ветвь, нежно и бережно лаская ее, встает на защиту векового труда, безжалостно растоптанного войной, на защиту всех людей, рожденных строить дома и сажать сады, открывать новые земли и воспитывать детей, а не убивать, не изничтожать жизнь на Земле.

Я смотрел этот фильм и, хотя сам я — актер, профессиональный кинематографист, мне даже в голову не пришло приглядываться, к а к играет Серго Закариадзе, доискиваться до секретов его творческой технологии. Образ, созданный этим выдающимся художником экрана, совершенно увлек меня своей сутью, глубокой гуманистической философией, духовной цельностью, н а р о д н о с т ь ю. Быть может, именно народностью-то как раз в первую очередь.

Солдат и отец солдата еще раз доказал, сколь неисчерпаемы силы народа — этого сообщества людей, объединенных языком, идеями, культурой, историей, страной, где они живут и где сохраняют могилы отцов, несомненной схожестью характеров и черт лица и чем-то таким, что я чувствую, но не умею как следует сформулировать, поскольку не числю себя теоретиком ни в науке, ни в искусстве. Мне, как и всем нам, приходится порою сталкиваться с явлениями искусства, истинная народность которых как бы не нуждается в осознании. Слушая любимые украинские песни, глядя на полотна Левитана, Пиросманишвили или Сарьяна, читая Есенина, смотря лучшие советские фильмы, мы как бы изначально знаем — это и есть то, что мы зовем народностью в искусстве. И вот что в таких случаях осознается как особенно удивительное и прекрасное (не я, конечно, первым обнаружил эту закономерность, но каждый открывает для себя такие истины сам) — чем более полно произведение выражает душу народа, к которому принадлежит автор, чем более это творение национально, тем больше оно волнует людей, живущих в других городах и весях нашей великой страны. Убежден, что героя Серго Закариадзе, равно как и героев Михаила Ульянова, сыгравшего председателя русского колхоза Егора Трубникова, Евгения Урбанского, исполнившего главную роль в фильме «Коммунист», Алексея Баталова, запомнившегося нам в образе физика Гусева из «Девяти дней одного года», Кирилла Лаврова, создавшего образ Башкирцева из «Укрощения огня», Суйменкула Чокморова в роли Ходжаева из «Чрезвычайного комиссара», героев талантливого казахского фильма «Лютый», легко поняли и быстро полюбили люди, не говорящие по-русски, по-узбекски или по-киргизски.

Мне бы не хотелось конкурировать с искусствоведами, критиками, профессионально пишущими на эту тему, но думаю, что само сопоставление названных мною персонажей фильмов способно объяснить, что именно понимаю я под словами «народность киноискусства». И о чем размышлял я сам, когда работал в течение последних нескольких лет над главной ролью в трилогии «Дума о Ковпаке», снимаемой на студии имени Довженко Тимофеем Левчуком.

Мой герой — вот истинно

народный характер, вобравший в себя все лучшие черты украинцев советской эпохи, сфокусировавший в единой личности и колоссальное мужество, и огромный, подлинный, без конца, без края советский патриотизм, и тонкий, здравый, гибкий ум, и удивительную доброту. Натура эта несомненно восходит к легендарным предводителям запорожского казачества. Но в сути своей она глубоко современна, могла быть сформирована только нашим временем, атмосферой пролетарского интернационализма, в которой жили и живут все советские люди.

Вот лишь несколько фактов, которые могут объяснить, что за человек был Сидор Артемьевич Ковпак.

Когда началась война, ему было уже под шестьдесят — в этом возрасте люди берутся за оружие обыкновенно лишь затем, чтобы стеречь бахчу. А он с несколькими верными товарищами ушел в лес, чтобы биться с гитлеровцами. Через считанные месяцы под его началом состояли уже тысячи партизан. Чем же сумел объединить он вокруг себя такую массу самых разных людей? Верой в идеалы ленинского учения, беззаветной любовью к Родине, талантом прирожденного руководителя, большим личным обаянием. Своей абсолютной слитностью с народными массами.

Известно, что сам Сидор Артемьевич за все эти годы ни разу не выстрелил из винтовки или пулемета, даже из своего пистолета. Ему и не надо было самому стрелять. Его одаренность как стратега, полководца была такова, что он успешно противостоял гитлеровским генералам, окончившим, в отличие от него, военные академии, изучавшим с юности законы ведения боя. Ковпак же, имея за плечами не слишком-то обширное образование, до всего доходил своим умом, причем времени на долгие раздумья ему враги не отпускали. Когда Ковпаку рассказывали о тактических хитростях, изобретенных Денисом Давыдовым, он только невесело усмехался. Легко, дескать, было гусару и поэту, против него не бросали танков, самолетов, дальнобойной артиллерии, его не зажимали в кольцо отборные дивизии фашистов, не бомбили на горных дорогах, не загоняли в непроходимые болота...

В соединении Ковпака соблюдалась четкая воинская дисциплина, а между тем партизанский командир был чрезвычайно мягок с подчиненными, но никто и думать не смел о том, чтобы не выполнить пусть даже и смертельно опасный приказ — такова была там нравственная атмосфера.

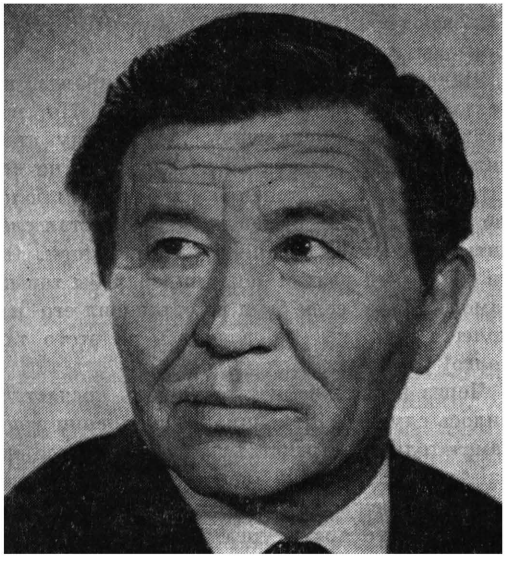
Георгий Махарашвили и Сидор Артемьевич Ковпак, молодогвардейцы и Алеша Скворцов, сыгранный Владимиром Ивашовым в «Балладе о солдате», пять девушек-зенитчиц из фильма «А зори здесь тихие...» и видные военачальники, образы которых воссозданы в киноэпопее «Освобождение»,— все эти люди, реальные или возникшие благодаря воображению художников, служат неопровержимым доказательством тому, что Победа наша была завоевана народом, оторвавшимся от станков и пашен ради нелегкого, кровавого, страшного дела Отечественной войны. Народом, победоносно отстаивающим дело мира и сегодня, постоянно, всюду, всегда, где только возникает опасность новых конфликтов.

Народность и партийность искусства неразрывно связаны, так же, как народность и партийность всех других глубинных процессов, протекающих в свершениях и сознании миллионов трудящихся, строителей коммунизма. Программа Мира, принятая на XXIV съезде КПСС и последовательно, принципиально, неуклонно проводимая в жизнь ленинским Центральным Комитетом партии во главе с Леонидом Ильичом Брежневым, есть не что иное, как четко выраженная мечта всех людей Советского Союза о том, чтобы никогда не слышать более на земле грохота орудий. За эту мечту проливали кровь на полях Великой Отечественной лучшие сыны и дочери нашего народа. Эту мечту, как главное содержание, вкладывают в создаваемые ими экранные образы все советские кинематографисты— независимо от того, идет ли речь в их картинах о войне или о мирных днях. А когда нам удается передать эти чувства с экрана в зал, тогда и рождается такое понятие, как народность киноискусства.

Киев

Борис Кимягаров

Открытое сердце



Сколько я помню Шакена Айманова, с ним всегда была его домбра. Встречались ли мы на фестивалях или съездах, на пленумах или в период сдачи фильма, было ли это в Москве или в Ленинграде, в его родной Алма-Ате или у нас в Душанбе — домбра была его постоянным спутником. Впрочем, мне всегда казалось, что его голос, очень выразительный, богатый оттенками, не нуждается в аккомпанементе. Домбра служила ему камертоном. Надо было видеть, как артистично взлетала его рука над струнами, когда он пел — а он любил петь, или когда читал стихи — а он мог их читать ночи напролет. И как неторопливо, почти машинально, поглаживал он струны, погружаясь в размышления. Домбра помогала ему быть самим собой. Говорят, в его роду был акын.

Может быть, именно это помогло Шакену создать образ, который стал поворотным в его биографии и в биографии казахского кино — образ Джамбула — мудреца, гражданина, поэта.

Мне посчастливилось слушать многих народных акынов. Незадолго до просмотра этого фильма я был в гостях у самого Джамбула; тем труднее, казалось, было принять образ, созданный актером, и тем радостней оказалось узнавание. Да, это был Джамбул, по сути своей, по духу — народный акын, певец своей страны. Сколько искренности понадобилось Айманову, сколько внутренней прозорливости, чтобы сыграть роль великого поэта! А ведь он в этом фильме работал очень скупыми выразительными средствами.

Лицо и руки — это всегда было у него самым характерным. Когда-то иконописцы писали руки и лицо после того только, как набрасывали фон и фигуру. Так и Шакен Айманов строил свои образы, будь то эпизод в «Амангельды» или главная роль в «Джамбуле».

Когда я впервые увидел его на сцене, мы оба были молоды. Шел сорок третий год. В глубоком тылу, в городе Алма-Ате, мы, студенты и преподаватели эвакуированного из Москвы Института кинематографии, жили, учились, работали в одном ритме с жизнью всей страны, с постоянной готовностью делать то, что необходимо Родине... Стране нужны

были не только танки и пушки Урала. И те виды оружия, которые ковались в Алма-Ате, Душанбе, Ташкенте — на киностудиях и в театрах,— партия тоже приравнивала к боеснабжению армии. Фильмы, спектакли, песни, книги — все, что поднимало дух народа, заражало его верой в победу, ценилось не меньше, чем самолеты и пушки,

Для нас, студентов режиссерской мастерской С. М. Эйзенштейна, первооткрывателем актерских талантов был Г. М. Козинцев — он вел курс работы с актерами. Однажды, придя на очередное занятие, он буквально с порога заговорил о молодом актере Шакене Айманове в спектакле Казахского драматического театра «Укрощение строптивой».

Вечером того же дня мы пошли в театр. Петруччо был неповторим. Шакен Айманов удивил меня как раз тем качеством, которое мы, будущие кинематографисты, искали и не всегда находили в театральных актерах — простотой, какой-то очень уж «киношной» реалистичностью.

Так состоялось наше знакомство. Но тогда оно осталось односторонним, и лишь через десять лет мы познакомились по-настоящему; знакомство это переросло в большую дружбу.

Вот как это случилось.

В 1953 году в Ленинграде наша съемочная группа заканчивала полнометражную документальную картину «Здравствуй, Таджикистан!». Был один из тех дней осени, который я никогда не провожу в одиночестве — мой день рождения. К слову сказать, из трех десятков моих «трудовых» дней рождения, только несколько раз мне удалось отметить их дома. Такова судьба кинематографиста — вечные командировки, экспедиции, работа...

Но тот день рождения мне не забыть, сколько бы ни прошло лет. И все из-за Шакена. В небольшом гостиничном номере, как это бывает, собрались свои. Один Шакен оказался случайным гостем, его никто не знал, кроме Володи Балашова, с которым он и пришел. Но вот закончилась церемония знакомства — рукопожатия, какие-то общие слова — и... Шакен легко овладел вниманием всех присутствующих. Он оказался неистощимым на шутки, веселым, жизнерадостным человеком, настоящим аскиячи*! И превосходным актером: он впервые тогда поразил меня своей памятью. Он пел песни, читал стихи, а «гвоздем» вечера стала... оперетта «Баядерка», сыгранная и пропетая им от начала до конца, причем исполнял он поочередно всех героев, мужчин и женщин.

Таким он и запомнился навсегда: естественно непринужденным, легким и простым в общении. Было у него счастливое человеческое качество — уметь становиться необходимым.

А его память — действительно феноменальная! Много позже, в очередной командировке, помнится, в Москве, он увидел у меня на столе томик Шекспира. Я снимал тогда фильм «Сказание о Рустаме» и в главном герое, актере Б. Ватаеве, вдруг уловил давнюю свою несбывшуюся мечту — Отелло; вот и возил с собой всюду Шекспира, обдумывая будущие замыслы.

Шакен играл Отелло на сцене, правда, на казахском языке и довольно давно. Но, моментально вдохновившись, он с ходу стал читать роль наизусть по-русски, нет, не читать — играть, постепенно все больше и больше входя в суть; я схватил книгу и стал следить по тексту, страница за страницей. Он не сбился ни разу и декламировал бы так до самого конца, если бы я не остановил его наконец: ведь мы не виделись до этого так долго!

Через несколько лет мне вновь посчастливилось слушать Шекспира в исполнении этого замечательного артиста: сразу по приезде его из Англии, куда он вместе с целой группой актеров и режиссеров был приглашен на юбилей великого драматурга. Впечатления переполняли его. Он готов был вновь и вновь рассказывать о стране, о юбилейных торжествах, о знакомстве с английскими коллегами. И, что оставило не меньший след в его душе, об общении с прекрасными актерами В. Тхапсаевым, Л. Свердлиным, А. Ходжаевым, с которыми он очень подружился за время поездки...

---

* Острослов (*казахск.*)

Шакен Айманов с народной артисткой СССР Хадишой Букеевой

Вся жизнь Шакена была учебой. Он всегда говорил, что мало знает, хотя был на редкость образованным человеком. Наверное, его смущал тот факт, что все созданное им в театре и кино не имело ни гитисовской, ни вгиковской подготовки: он окончил пединститут и собирался стать учителем, когда талант привел его в театр.

Сколько я его помню, он всегда учился, причем превращал в учебу любое свое занятие — будь то работа над ролью или отдых. Я говорю, конечно, об учебе в самом широком смысле: просто он читал необыкновенно много, да и все его существование было постижением нового — в себе и в окружающей его жизни.

Его учебой были и кинофестивали. Помню, как он волновался, и с обезоруживающей откровенностью не скрывал этого, когда его ввели в состав жюри III Международного московского фестиваля. Высокая ответственность — вот что его волновало, и он работал, работал с полной отдачей, без скидок на праздничное настроение кинематографической Москвы.

Это стремление к постоянной учебе особенно ярко проявлялось во время зарубежных поездок Шакена. В любой такой поездке главным для него всегда было посещение картинных галерей, знакомство с памятниками искусства. Во Франции он погрузился в изучение истории живописи. Его завораживали картины великих мастеров, хотя и улицы Парижа манили его, как магнит. Оказавшись с ним в незнакомом городе, я знал, что вечером обязательно он позовет меня пройтись по улицам, известным нам только по книгам. В этих вечерних прогулках, вдали от дома, среди людей, говорящих на незнакомом языке, он открывался как-то по-новому, лирически.

С Парижем связано еще одно воспоминание. Шакен Айманов искал там пластинку с записями знаменитого казахского певца, который еще до революции покинул родину и умер на чужбине. Не помню, нашел ли он в конце концов эту пластинку или нет (кажется, ему пообещали прислать ее), но хорошо помню, сколько страсти, энергии он вложил в эти поиски — расспрашивал десятки людей, напевал им казахские мелодии, неутомимо, по крупицам собирал мельчайшие факты биографии своего соотечественника.

Шакен Айманов был сыном своего народа — эти слова наиболее точно выражают его сущность. Дело здесь не только в его чувствах — в любви к своей земле и ее людям, но и в самом его образе, в природе его творчества.

Для него народное начало не ограничивалось только национальным, да и как могло ограничиваться, если сама атмосфера жизни его с детства представляла собой некий неразрывный сплав, в котором национальные традиции казахов и русская культура сплетались как начала одинаково необходимые, неотъемлемые от всей его человеческой и творческой сути,

Он любил Пушкина. Поначалу я воспринял это как естественный признак — в конце концов кто из нас не знает Пушкина еще по школьной программе и не попал рано или поздно под обаяние и власть этого могучего необыкновенного таланта! Но у Айманова все оказалось гораздо сложнее и интереснее.

Внезапно, как все, что он делал, он начинал читать целые главы из «Евгения Онегина» и при этом всегда грустнел, задумывался, а спохватившись, смущенно объяснял: «Детство вспомнилось». Я уже знал, Пушкин — это оттуда, из того самого детства, когда, еще ни разу не открыв букваря, Шакен уже повторял за взрослыми пушкинские строки, еще не понимая значения многих слов, уже бессознательно упивался мелодией их звучания. Русская культура, русская музыка, русская живопись — это тоже лежало у истоков аймановского творчества. Не потому ли Русский музей, Третьяковка его влекли к себе каждый раз заново, и даже в Лувре, застав открывшуюся в те дни выставку русских художников, он так надолго застрял там, что осмотр других залов пришлось отложить на следующий день.

Я думаю, что не только народные корни, но и понимание национальной культуры, как части общечеловеческой, в не меньшей мере, чем талант и умение работать «на износ», сделали его выдающимся казахским кинематографистом.

Он пришел в кино из театра, где было сыграно — и как сыграно! — более ста ролей и где он поставил несколько интересных спектаклей. И работу в кино он поэтому тоже начал как актер — роли Шарипа в фильме «Песни Абая», молодого ученого Жакана Досанова в «Золотом роге», Джамбула...

А затем накопленный актерский опыт и творческая интуиция, твердое ощущение, что можно сделать гораздо больше, чем сделано, привели его в кинорежиссуру.

Впрочем, кинорежиссура далась ему не сразу. Первой режиссерской работой Шакена Айманова в кино стал художественный фильм «Поэма о любви» — экранизация древних казахских эпосов «Козы-корпеш» и «Баян-слу».

«Поэма о любви» оказалась слабой работой, режиссер сам это признавал. Фильм походил скорее на заснятый на кинопленку театральный спектакль, чем на произведение киноискусства.

В следующем фильме «Дочь степей» Айманов учел многие ошибки первой картины, но все же и эта работа страдала иллюстративностью, так же, как и его фильм «Мы здесь живем» — на актуальную тогда тему о целинниках.

И все же с каждой работой он набирал силу. Неудачи только закаляли его, делали поиск упорней и целенаправленней. Мужество, упорство, трудолюбие в сочетании с талантом не могли не обернуться удачей. Он был первым и единственным в те послевоенные годы представителем национальных кадров казахской кинорежиссуры, и чувство ответственности не позволяло ему отступить.

Первой серьезной творческой удачей Шакена Айманова-кинорежиссера стал, как мне кажется, фильм «Наш милый доктор». В этой работе специфика кино, так долго не дававшаяся Айманову, вдруг открылась ему. В труднейшем жанре кинокомедии он нашел как раз то, что было ему присуще как человеку — легкость общения с людьми, дар рассказчика, жизнерадостность, остроумие. Кстати, в этой картине он открыл новых интересных актеров и композитора Александра Зацепина, ныне столь популярного. Шакен Айманов умел верить молодым, неизвестные имена никогда его не отпугивали.

Успех шел по нарастающей — «Перекресток»; «В одном районе», «Песня зовет», «Ангел в тюбетейке»; «Алдар-Косе» («Безбородый обманщик»).

Мне кажется, что в «Безбородом обманщике» он не просто создал увлекательный образ героя, умного и находчивого Алдара-Косе. Я нахожу в Алдаре-Косе многие черты самого Шакена Айманова: в известном смысле он играл здесь себя. Честность и справедливость героя, веселый и жизнерадостный нрав были свойственны и его исполнителю.

И, наконец, «Земля отцов», картина, сделанная высокопрофессионально, по сценарию прекрасного поэта Олжаса Сулейменова. Можно сказать, что, поставив этот фильм, Шакен Айманов осуществил мечту, к которой он шел так упорно и целеустремленно долгие годы: стал м а с т е р о м кинорежиссуры.

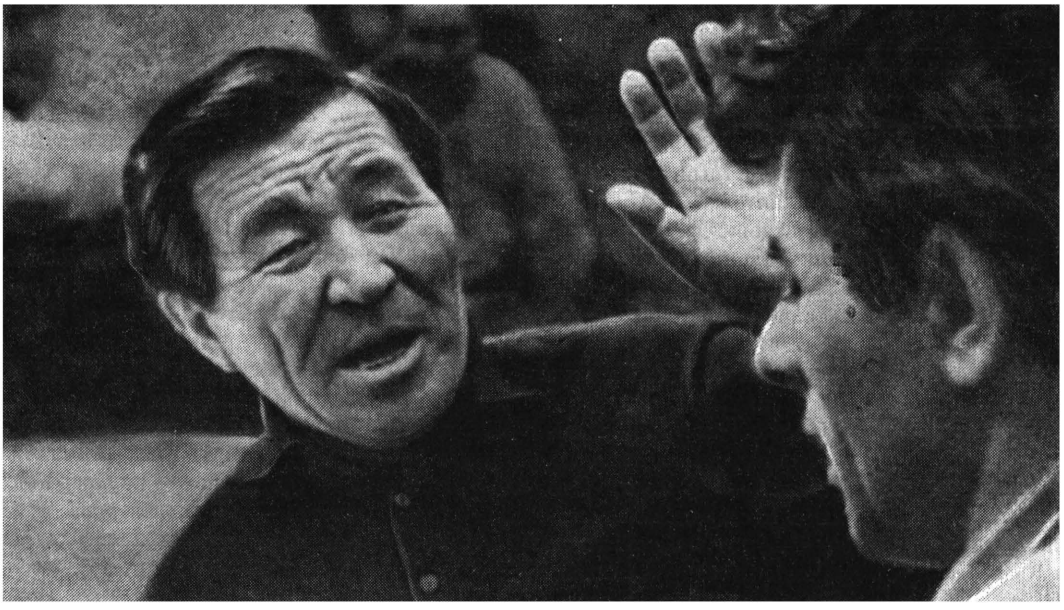
Радость его была безгранична. Еще и потому, наверное, что фильм снимал молодой оператор Мурат Айманов — его сын. Мне никогда не забыть, как в моем родном Таджикистане, на фестивале фильмов Средней Азии и Казахстана, мы вручали Шакену Айманову за эту работу первый приз — «Горный хрусталь». Это была нелегко завоеванная, но вполне заслуженная победа.

Критика сразу же отметила, что «Земля отцов» — принципиально новый поиск мастера, свидетельство его художественной зрелости. Сейчас, по прошествии времени, это особенно очевидно. Здесь отчетливо проявилось то, что уже было намечено в прежних фильмах: индивидуальный режиссерский почерк Айманова. Он всегда пытался раскрывать образы через подтекст, во внешне скупых, сдержанных, но тем более внутренне содержательных действиях персонажей. В «Земле отцов» этот принцип стал скрытой пружиной развития сюжета.

В этом фильме был создан настоящий советский национальный характер. И тем самым как нельзя более четко выражены жизненные и творческие принципы Айманова.

В «Последнем атамане» — двухсерийном эпическом полотне — он подтвердил свое высокое мастерство. Когда он привез в Мо-

Шакен Айманов, Серго Закариадзе и Резо Чхеидзе на III Московском международном кинофестивале



Шакен Айманов на съемочной площадке

скву только что законченную картину, я как раз был в столице. Шакен показал ее нам, своим друзьям, за день до кончины, такой неожиданной, такой безвременной...

Его следующим фильмом должен был стать «Абай» по мотивам романа Мухтара Ауэзова. Он давно готовился к этой работе, но придирчиво проверял себя, и все ему казалось, что еще рано. Нет нужды писать о значении этого произведения, о месте его в истории литературы — оно общепризнано. Но чувствовалось, что для Шакена Айманова тут было еще и нечто свое, личное, пока им не высказанное. По всей видимости, «Абай» был для него не просто превосходной литературной основой для фильма, но подтверждением идей, волновавших его всю жизнь: о месте художника в общенародном строю, в истории. Сказать свое слово на эту тему было для Айманова столь же ответственно, сколь и необходимо. Такие выводы я делаю из всего, что помню о наших долгих беседах на эту тему.

Как жаль, что у меня нет журналистской привычки записывать услышанное — да и для чего это было тогда: я был уверен, что увижу фильм...

«Большое видится на расстоянии»,— сказал поэт. Сейчас особенно заметно, что сделал Шакен Айманов в кинематографе. В казахском кинематографе, родоначальником которого он был. Самый трудный период в развитии всякого искусства — становление — он вынес на своих плечах, теперь молодым есть на что опереться.

А он, повторяю, любил молодых, талантливых, искренних. Он любил свой народ, как только может любить сын, и он был настоящим интернационалистом, каким может быть только истинный гражданин нашего Отечества. Он был яркой личностью.

...Для меня же он навсегда остался интересным остроумным собеседником, с которым я коротал длинные бессонные ночи в гостиницах, увлекательным рассказчиком, добрым и

преданным другом. Он остался в моей памяти неожиданным, но всегда, в любое время дня и ночи, желанным гостем, человеком, который всегда приносит радость.

Мне хочется вспоминать и вспоминать...

Я видел его в работе. Это было в Алма-Ате, когда он снимал «Землю отцов». Он не знал, что я на съемочной площадке. Он вообще никого не замечал вокруг. Какой эпизод снимался, не помню. Меня увлекла его работа с актерами — редко приходится видеть такое непоказное доверие, такую ставку на творческую инициативу исполнителей. Каким-то шестым чувством он находил путь к сотворчеству с каждым актером, заставлял его думать, искать и находить интересные новые художественные решения. Он ведь сам был актером, причем очень самобытным, глубоко народным, и, наверное, ему легче было бы предложить артисту уже готовый рисунок роли, точное решение образа. Но он сам говорил, что труднее всего на съемочной площадке сдержаться и не «подсказать». Он и не подсказывал. Он приводил артиста к единственно верному решению, в котором — естественно и органично — проявлялся сплав мыслей и чувств, не одной, а двух личностей.

Проблема национального в социалистическом искусстве была очень важна для Шакена Айманова. Национальная форма произведений советского кино определялась, по его твердому убеждению, прежде всего национальным характером героев. Его главной целью было внести свой вклад в общую сокровищницу советского киноискусства глубоким, ярким показом жизни своего народа, своеобразия его пути к тем общим целям, к которым дружно идут все народы нашей страны. Национальный характер он представлял себе не как застывшее явление, но как результат взаимного обогащения разных культур, сближения традиций, привычек, жизненного опыта народов. В то же время он подвергал резкой критике всякую попытку нивелировать национальный характер, сглаживать чисто национальные особенности жизни народа. И всегда страстно боролся против другой крайности — фетишизации национального характера. Он знал и предупреждал об этом молодых — любые крайности в этом вопросе непременно ведут к тяжелой творческой неудаче.

Он умел судить строго, но находил для своих оценок на удивление не обидные слова. Так было однажды, когда, просмотрев фильм одного очень известного режиссера (неудавшийся, по мнению Айманова), он решил немедленно высказать свое мнение. Прошло, однако, несколько дней, прежде чем ему удалось увидеться с режиссером, и все эти дни он искал слова для неприятного для обоих разговора. Наверное, ему удалось найти нужные слова, потому что нелицеприятное мнение Айманова не рассорило двух художников. А ведь я знаю, что при всей дипломатичности подхода к такому разговору Шакен Айманов не шел на компромисс в выводах.

Мне и легко и трудно писать о нем.

У каждого из нас, и у него и у меня, было много друзей. И жили мы в разных городах. И во вкусах и привычках мы не всегда сходились. Он мог часами сидеть за шахматной доской, а у меня никогда не хватало на это терпения, он любил коллекционировать, например, зажигалки, а я их вечно теряю.

Но нас связывало нечто такое, что заставляло, оказавшись в одном городе, немедленно разыскивать друг друга. Он любил мои горы, а я — его степь. Мы одинаково любили дарить друг другу книги. Нам никогда не хватало времени наговориться. И намолчаться тем счастливым молчанием, когда одним своим присутствием человек помогает думать другому.

Он был мне другом.

«Брось грустить,— сказал бы он мне сейчас, увидев, что я застыл с пером в руке над последней строчкой,— не надо вспоминать о прошлом. Не в этом главное. Главное — знаешь, что?» И он стал бы со своей необыкновенной мечтательной улыбкой рассказывать о новом замысле, о картине, которая пока существовала в его голове только в набросках.

О своей будущей картине...

Душанбе

Фото Н. Демешева. Публикуются впервые

Генрих Малян

Мысль рождает форму

В стремлении как можно лучше, точнее, интереснее ответить на запросы многомиллионной зрительской аудитории, на задачи, очень ясно сформулированные партией, мы не только размышляем над тем, ч т о нужно сегодня сказать с экрана, но и, конечно же, думаем о форме воплощения наших замыслов, об отборе необходимых художественных средств. Потому что даже самая правдивая жизненная ситуация, рассказанная сухо и неинтересно, языком стандартных тезисов, не дойдет до сердца зрителя, оставит его равнодушным. Только в гармоническом единстве содержания и формы искусство по-настоящему достигает своей цели, становится поистине действенным оружием.

В своей резолюции по Отчетному докладу Л. И. Брежнева, в той ее части, где речь идет о развитии советского киноискусства, XXIV съезд КПСС отметил, что «партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма». Это положение еще раз подчеркивает, какие широчайшие возможности истинно творческого поиска предоставлены нам, советским художникам. И я задаю себе вопрос: а как мы используем эти возможности? Как соотносим проблемы формы, стилистики произведений с осмыслением процессов, происходящих в жизни, с разведкой новых тем, с освоением новых пластов действительности?

Первое условие успеха: кинематографисты должны жить свершениями наших больших дней, постоянно ощущать свою неразрывную связь со всем народом, со страной, чувствовать дыхание времени. Если эти связи становятся по-настоящему кровными, то у подлинного художника не может не возникнуть настоятельной потребности поделиться своими мыслями и чувствами со зрителем.

Конечно, мои эмоциональные накопления обязательно будут иметь общие грани с чувствами моих товарищей по искусству, ибо у нас одно мировоззрение, единые цели и стремления. И все-таки каждый из нас индивидуален в своем восприятии мира. У каждого свой взгляд, свой слух, свое «пространство обзора». И поскольку я выражаю свое мироощущение языком искусства, языком образов, то, естественно, мой художественный язык, мой стиль будут послушными биению моего сердца.

Именно эти представления о сущности художественного творчества определяют мое отношение к такому понятию, как поиск современного художественного стиля, современной формы. Конечно, художники экрана создают фильмы разнообразные и по жанру и по использованию выразительных средств. Но, на мой взгляд, это происходит не потому, что они специально занимаются чисто формальным поиском, а потому, что в каждом истинном произведении искусства выражен его творец, со своим темпераментом, своим мировосприятием, своим отношением к окружающей действительности. Когда нет этого заинтересованного взгляда, нет искренней радости — в формах, тебе присущих, нет боли — глубоко спрятанной или, напротив, выраженной открыто — в зависимости от твоей человеческой натуры, тогда и появляется на экране нечто бесформенное, безликое, невыразительно серое.

Но случается и другое. Отсутствие индивидуального взгляда маскируется собственно формотворчеством, подменяется нагромождением модных приемов и средств, независимо от содержания. В этом случае мы также будем далеки от подлинной художественной выразительности, от той яркой формы, что помогает лучше понять и усвоить предложенную автором мысль.

Меня лично всегда, независимо от материала, использо-

ванного в фильме, будь то история прошлого, разворачивающаяся на фоне старинных крепостей, или сегодняшнее наше село, современный индустриальный центр, волнуют прежде всего проблемы сегодняшнего дня, люди, которые меня окружают. В своих произведениях — прямо или косвенно — я хочу сказать именно о них, моих современниках, приблизиться к их думам, заботам, чаяниям.

Может быть, именно поэтому в моих картинах есть какая-то ощутимая общность в смысле настроения, ритма, движений внутреннего мира героя. Возможно, это дает основания упрекать меня в некоторой стилистической ограниченности. Считают, что для своего будущего фильма я должен найти иные формы и предстать в новом стилистическом качестве...

Случилось так, что после фильмов «Треугольник», «Мы и наши горы» и «Айрик» я начал работать над сценарием А. Айвазяна «Синьор Мартирос» — об армянском путешественнике XV века, который скитался по свету и в конце концов возвратился к себе на родину. Не потому, конечно, что земля круглая, а потому, что нет на свете уголка, который был бы человеку дороже того места, где он родился. Таким образом, материал этого сценария, а следовательно, и фактура будущего фильма резко отличались от материала и фактуры моих предыдущих картин, в которых действовали сегодняшние пастухи и кузнецы. И если бы я снял этот фильм, то, по мнению многих, преодолел бы однообразие в смысле формы и стилистики, и меня, возможно, стали бы называть — а это очень лестно и приятно для слуха — режиссером большого диапазона. Но сложилось так, что фильм этот я ставить не буду. Однако сними я эту картину, то в плане ее стилистики, ее художественного языка я все равно остался бы самим собой. Конечно, можно было бы специально задаться целью отойти от того, что мне близко и дорого, и выстроить совершенно отличную от моих прежних работ художественную структуру. Но для меня это было бы ложью, потому что я потерял бы самое дорогое качество произведения — его искренность и личностность.

Почему я в этом убежден? Да потому, повторяю, что даже в драматургии, основанной на материале XV века, меня продолжали бы волновать проблемы, внутренне связанные с моим временем, меня продолжал бы волновать мой современник. Я не мог бы отгородиться от них, забыть об удивительном рабочем завода «Поливинилацетат» Гаике Мартиросяне, который вырабатывает продукцию уже в счет конца десятой пятилетки, о моем друге, с которым я делюсь всеми своими радостями и беспокойством, об учительнице моей дочери с ее страшным красным карандашом, о моем соседе, что своим поведением угрожает спокойствию моей семьи... И еще я не мог бы отрешиться от интереса к тому современнику-армянину, который после страшной разрухи 1915 года покинул родные края и бродил по белому свету, не отрывая тоскующего взгляда от родного Вана и Тарона, побывал в Европе, в Америке, на Востоке и, наконец, возвратился в свою деревню, в свою новую страну и включился в ритм нового социалистического времени.

Все это я рассказал, чтобы вновь вернуться к тому, с чего я начал. То есть еще раз подчеркнуть, что стилистическое разнообразие произведений нашего кинематографа зависит не от желания каждого режиссера во что бы то ни стало создать какой-то свой особенный стиль, а от того, насколько глубоко и по-партийному честно этот режиссер может выразить свое видение и знание мира, насколько его стремления и интересы сплетены со стремлениями и интересами его современников, насколько он может впитать в себя сложные и разнообразные события, осмыслить логику движения наших дней.

Если же, повторю, всех этих качеств у художника нет, то свою внутреннюю пустоту он прикрывает порой чисто формальными изысками, трюкачеством, ложной многозначительностью, за которой нет подлинного содержания. К сожалению, такие фильмы, в которых за внешней изысканностью скрыта бедность духа, у нас еще нередко появляются на экране. И нам это очень

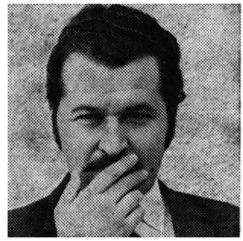
мешает. Потому что если подлинный художник своим выношенным в глубине души фильмом расширяет стилистическое разнообразие произведений советской кинематографии — примеров здесь можно привести множество,— ищет и прокладывает новые пути воплощения действительности, то дороги холодного ремесленничества не ведут никуда.

Вот почему идеалом человека и идеалом художника является для меня Василий Макарович Шукшин, в каком бы качестве о нем ни говорить — писательском, режиссерском, актерском. Я убежден в том, что, создавая свои книги и фильмы, Шукшин ни на минуту не задумывался, что предпринять, чтобы его произведения были разнообразны по стилю или отличались от произведений других авторов. Он просто жил тем, о чем рассказывал своим читателям и зрителям. Он не хранил в душе тайн, которыми не делился бы с ними. Он открывал им свое сердце, сердце большого человека и большого художника, и именно от этого рождались подлинно значительные произведения искусства, в том своеобразии стиля и формы, которые могли быть присущи только ему, Василию Шукшину.

Наблюдения над нашей сегодняшней действительностью дают кинематографистам богатейший материал для фильмов, предлагают нам замечательных новых героев, тех, кто держит в своих руках судьбы страны и мира. Это простые люди нашей советской земли, и среди них рабочие, крестьяне, ученые, инженеры, художники. Во время XXIV съезда КПСС на экране телевизора я видел лица лучших из лучших — делегатов партии. Были на этих лицах и радостная улыбка, и напряженная сосредоточенность, и задумчивость, и беспокойство. И сердце мое наполнялось оптимизмом, верой в наши будущие успехи и свершения, среди которых свое место займут и свершения художников экрана.

Сейчас мы — в преддверии нового, XXV съезда нашей партии. Решения его, несомненно, дадут нам, кинематографистам, богатую пищу для раздумий и духовных исканий. Исходя из выдвинутой съездом стратегической программы коммунистического строительства, творческие работники поставят перед собой новые задачи, чтобы решить их с максимальной глубиной и художественной яркостью.

Ереван



Валериу Гажиу

Глубочайшие корни

Наше киноискусство — прямо или косвенно — воплощает эстетические идеалы народа, его понимание справедливости и красоты, его пафос в борьбе за коммунистическое будущее. Принцип народности — ключ, который дает искусству совершенно особое, новое качество, делает его доступным, понятным, близким зрителю.

Народность требует не создания какого-то «облегченного» варианта для массового зрителя; она предполагает прежде всего глубочайшее знание жизни народа, его интересов, его устремлений.

Наши социалистические кинематографии явили миру черты творчества истинно самобытного, но ни одна из них не мыслит, тем не менее, своего существования в изоляции, вне живых связей с культурами и традициями братских народов. Творческие достижения более зрелых кинематографий становились стартовой площадкой для молодого национального кино.

Так, скажем, русскому режиссеру А. Михалкову-Кончаловскому удалось сделать в Киргизии интересный фильм «Первый учитель». Фильм глубоко своеобразный и национальный.

Принцип народности есть принцип глубоко творческий.

Ходжакули Нарлиев в Туркмении создал прекрасную ленту «Невестка», за которую авторский коллектив был удостоен высокой награды — Государственной премии СССР. Он рассказал о своих земляках, но разве не вышли чувства и переживания его героев за пределы туркменского селения, за границы республики? Фильм затронул тот пласт жизни, те душевные струны, которые не оставили, не могли оставить равнодушными зрителей, привыкших, может быть, к совсем иному течению жизни, совсем иным обычаям, иным проявлениям чувств. Многонациональный зритель ощутил свое духовное родство, свою внутреннюю слитность и с героями фильмов Булата Мансурова, литовского режиссера Марионаса Гедриса, грузинских мастеров Резо Чхеидзе, Отара Иоселиани, Тенгиза Абуладзе, братьев Шенгелая... Такова сила самобытных, подлинно народных произведений.

К советскому многонациональному киноискусству в полной мере относятся слова Л. И. Брежнева: «Сегодня мы уже с полным правом можем сказать: наша культура — социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру. Она представляет собой, таким образом, органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей».

У фильма, созданного на основе принципа народности, есть, как мне кажется, отличительная черта. Такой фильм всегда несет в себе проблему, а зритель, сегодняшний зритель, хочет не простого обозначения проблемы, он желает понять ее, разобраться в ней.

«Премия» — фильм с проблемой. Животрепещущей, горячей. И это очень интересно, это объединяет зрителей разных национальностей, заставляет каждого задуматься о месте в общем строю, об отношении к общенародному делу.

Проблема — это ведь всегда конфликт. Уловить современный конфликт нелегко. Но отсутствие его в произведении приводит к иллюстративности, герои перестают быть интересными — а значит теряют народные черты. Только там, в гуще народной жизни, художник может почерпнуть для себя необходимое, найти проблему.

Почему многие национальные фильмы стали явлением общенародным?

Наверное, думается, потому, что в кино пришли люди со своей тематикой, показали на экране свой народ, но выявили в национальном характере общесоветские черты.

Принцип народности помогает пристальнее взглянуть на подробности человеческой жизни. Мне кажется, что избыток недостаточно конкретного изображения, увлечение показом жизни «вообще» может сделать фильм ходульным, оторвать героев от их родной, народной почвы.

Проявляется порой еще и тенденция замыкаться в узконациональных вопросах, сосредоточивать внимание на проявлениях сугубо национального. Надо уметь разграничивать — что представляет чисто этнографический интерес, а что является самой сутью народной жизни. Некоторые обряды давно ушли, но режиссеры пытаются показывать их снова и снова. А в то же время не видят зарождения нового, новых глубоко национальных и народных черт, еще не отраженных в киноискусстве.

В Молдавии сплошь и рядом — что ни фильм, то свадьба. И выглядит это очень кинематографично, зрелищно. И по существу вроде бы не возразишь: есть в обряде то красивое, что народ придумал, создал, то, что выражает дух народа.

Но вышивка, танцы, песни — это все-таки еще не то, что должно составить суть наших поисков, и вряд ли они должны кочевать из фильма в фильм, как поэтический атрибут.

Вот именно здесь, на мой взгляд, и сказывается некоторая слабость режиссуры, стремление пойти по легкому пути.

Народная стихия в лучших молдавских фильмах почти всегда поэтична. Поэзия позволяет им приблизиться вплотную к зрителю, отозваться на близкое, свойственное ему. В этом смысле характерной удачей молдавского кино является «Последний месяц осени», поставленный в свое вре-

мя В. Дербеневым по прекрасному сценарию Иона Друцэ. В работе над фильмами на историко-революционную тему для художника, мне кажется, также открываются интересные возможности воплощения народного начала.

Я сам сделал три картины: «Взрыв замедленного действия», «Последний гайдук» и «Долгота дня», посвященные революционному прошлому республики. События их затрагивали сложные моменты в истории молдавского народа.

Поэтому могу на собственном опыте засвидетельствовать: для исследования национального характера, его становления в революционном развитии, здесь самая что ни на есть богатейшая почва. Однако часто многие режиссеры, в силу разных причин, пытаются идти уже проторенным путем, не занимаясь разведкой новых, самостоятельных дорог.

Советское искусство, советский кинематограф призваны всячески развивать принцип народности. Трудно переоценить значение мудрого и точного ленинского высказывания:

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их».

Кишинев

Майя Аймедова

«...Душ золотые россыпи»

В финале фильма «Когда женщина оседлает коня» басмачи привязывают мою героиню к колесу телеги, чтобы протащить ее тело по земле и уничтожить, стереть, искоренить, смешать его с пылью, с прахом.

Это был собирательный образ первых женщин-туркменок, пожелавших жить по невиданным прежде законам молодой Советской республики. И — судьба некоторых из них. Так ненавистен врагам был каждый человек, боровшийся за Советскую власть, за новую, свободную жизнь. Тем более, если этим человеком была женщина, существо на Востоке издревле бесправное, зависимое, подчиненное.

«Когда женщина оседлает коня, настанет конец света» — гласила пословица. Такой немыслимой, невозможной, гибельной представлялась моему народу свобода женщины, ее равноправие, ее достоинство.

В съемочном материале фильма был эпизод — воспоминание моей героини, возникавшее в ее памяти перед смертью. Это воспоминание было для нее важным, драгоценным и очень личным. Перед ней проходили картины ее встречи с Лениным на Первом съезде женщин Востока. И сейчас, в минуты насилия, опасности, смерти, ей казалось, что Ленин вытирает ей слезы, успокаивает ее, ласково берет ее за руки, защищает. Это было как бы воспоминание о будущем. Материализованный залог его. О том самом светлом и торжественном в жизни, что давало ей, простой, неграмотной, слабой женщине, силы бороться и умереть за свою волю к другой, свободной жизни.

Моя героиня — не комиссар из «Оптимистической трагедии» Вишневского. Она не сознательный борец революции, знающий цели, методы и средства борьбы. Это женщина из аула, которая недавно еще боялась показываться на улице без паранджи. Но она интуитивно чувствует справедливость новой власти, свободу, которую та с собой несет, и становится на ее сторону. Становится, несмотря на непонимание, даже холодность тех, кому она хочет помочь, несмотря на предчувствие гибели. Она верила в новую жизнь, завоевывала ее и завоевала.

Способность преодолевать косность, зло, бедствие, сует-

ность душевной полнотой, энергией, волей — вот что привлекает меня в женских характерах и судьбах.

Меня всегда волновали женщины с судьбами драматическими, с героическими характерами. Еще в юности я любила обаятельных и энергичных героинь Орловой, светлых и радостных труженниц Ладыниной, но больше всего — застенчивых и несгибаемых героинь Марецкой в фильмах «Член правительства» и «Она защищает Родину».

Мотив преодоления бед и препятствий, всеобщих и личных, в женской судьбе, что делает женщину глубже, мудрее, выводит на новую духовную плоскость, выращивает в ней нового человека, вскрывает глубинные силы ее нравственности, близок мне как актрисе, создающей на экране образы наших матерей и современниц.

Женщина сегодняшнего дня заставила о себе говорить с гордостью как равная и достойная восхищения. Наши современницы могут быть оценены по самым высоким эталонам человеческих качеств. Сегодняшняя женщина интеллектуальна, духовна, общественно значима. Круг ее интересов широк, душевный мир не ограничен мелочами и суетой. Она может и управлять государством, и воспитывать детей, и сделать мужчину счастливым.

К сожалению, экран подчас отстает в этом смысле от жизни и не так уж часто радует нас запоминающимися образами наших современниц, такими, как доктор Калинникова в исполнении Саввиной или директор фабрики в интерпретации Людмилы Гурченко. Мы, кинематографисты, еще многое должны сделать на этом пути.

Мне очень хотелось бы сыграть нашу современницу, женщину масштабного характера. И пусть это будет человек противоречивой, сложной душевной организации или простой, понятный, цельный в своих помыслах и действиях, пусть это будет научный работник, врач или председатель колхоза — для меня важна и интересна сила характера и свобода его проявления, сила, которая может сопротивляться трудностям, преодолевать их, характер, обладающий человеческим достоинством, сдержанный в горе, умеющий приносить людям радость.

У женщины ведь есть и сугубо женская судьба. Ее смысл не просто и не только в общечеловеческом назначении, а и в том, чтобы быть женщиной — матерью, женой, любимой.

Прекрасный образ женщины-матери, нашей современницы создала на экране Софико Чиаурели в фильме «Тепло твоих рук». Это глубоко психологичный образ интересного, внутренне богатого человека. Она как дерево жизни с ветвистыми, крепкими корнями, как огонь очага, который, пока горит, согревает жизнь человеческую. Как мать-родина. Судьба приносит ей не только радость, но и зло, но ничто не разрушает ее, а только обогащает, потому что она женщина, мать, и ей пристало не просить помощи у других, а самой одаривать теплом и щедротами своих рук и сердца.

Право женщины на свою любовь, на свое чувство, умение ее быть верной ему несмотря ни на что — это ее право на свободу, доказательство ее личностной состоятельности. Эта тема на современном экране мне представляется очень важной. Об этом была моя роль в «Невестке», где молодая женщина, не дождавшаяся любимого мужа с войны, не хочет менять свою безнадежность на новую возможность счастья. Об этом моя будущая роль в фильме Ходжакули Нарлиева, где женщина, выданная замуж не по любви, за всю жизнь не может притерпеться к мужу и пересилить себя.

Мне как актрисе кино хотелось бы играть самой и видеть в исполнении других наших прекрасных киноактрис на экране образы героинь индивидуальных и типичных, женщин, с которыми не скучно, в которых есть масштаб, вкус, тонкость, с которыми интересно дома и на работе, в которых сочетаются женственность и высокие идеалы, умение быть прекрасной и не жалеть сил для своей страны, своего народа.

В театре мне посчастливилось играть мать Владимира Ильича Ленина в пьесе «Семья Ульяновых». Великую мать, которая воспитала в детях непримиримость к наси-

лию и высокое желание изменить мир к лучшему, которая искала для своих детей не комфорта, а нравственных помыслов.

Женщина нашей страны — это реальная, большая сила в общественной жизни. От ее понимания, чувствования всего прогрессивного, нового зависит очень многое, и хочется рассказать о ней с экрана чисто, глубоко и правдиво.

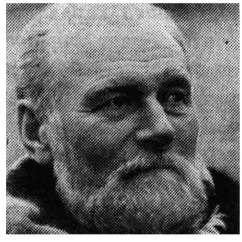
Советская власть, наша партия коренным образом изменили лицо моей Туркмении. Большой путь прошло и туркменское кино — детище новой жизни, новой культуры моего народа.

Мне выпала радость представлять на различных фестивалях кинематографию советской Туркмении. Я была счастлива оттого, что наш фильм «Невестка», удостоенный Государственной премии СССР, с интересом и теплотой принимался и за рубежом, что кино моей республики с честью вышло на международную арену. На пресс-конференциях, встречах мне приходилось отвечать на множество самых разнообразных вопросов, в которых не только чувствовался интерес к нашей картине, но и сквозило удивление, что кинематограф советского Востока дает произведения такого уровня.

Для нас, советских художников, успешное развитие национальных кинематографий закономерно. Оно вдохновляется единством наших идеалов, сознанием нашей творческой и гражданской ответственности перед советским народом, чувством благодарности нашей партии, которая дала нам все, чтобы наше искусство могло развиваться в полную силу, в творческом разнообразии.

И сегодня, с воодушевлением встречая XXV съезд ленинской партии, мы, художники экрана, вместе со всеми советскими людьми преисполнены желания отдать свою энергию, свои способности великому делу коммунизма.

Ашхабад



Лев Черенцов

Документальная летопись

Повторю общеизвестное: кинопублицистика считает своей главной задачей отразить наше время во всех его многообразных аспектах. Она служит созданию летописи нашего общества. Характерная черта сегодняшнего дня — невиданный доселе размах строительства. И вот, в ходе этих гигантских строек, в ходе умножения промышленного потенциала страны возникают многочисленные проблемы и коллизии управленческого, экономического, социального, нравственного, наконец, экологического характера. Исследовать эти проблемы как можно более глубоко и объемно — одна из важнейших целей советских кинопублицистов.

К сожалению, далеко не всегда удается в полную силу воплотить на экране то, что сделано нашим замечательным народом, что воздвигнуто, создано его руками, его трудовой энергией. Есть ленты, в которых мысль скользит по поверхности, не ухватывая сути происходящих явлений. Мы обнаруживаем в подобных работах чистую информативность, которая исчерпывает интерес к фильму уже в первой его части. А ведь наши картины призваны по-партийному принципиально ставить первоочередные проблемы, с тем, чтобы обществу было легче найти способы их решения.

Мы обязаны средствами документального кинорассказа сообщить потомкам, чем жило, за что боролось наше поколение. И мне кажется, наиболее интересное для себя они найдут не столько в фильме-хронике, сколько в фильме-исследовании человеческих судеб, связанных с тем или иным участком нашего великого строительства.

Мне посчастливилось снимать почти на всех крупнейших стройках нашей страны: в Усть-Илиме и на КамАЗе, на Липецкой Магнитке и на Саяно-Шушенской ГЭС, на Каракумском канале и в Норильске. И во всех своих работах я стремился не только показать нашего современника в труде, хотя, естественно, труд является для него главным делом, но и раскрыть, как и чем он живет, раскрыть процесс социального, нравственного воспитания человека. К моему глубокому сожалению, в одной из последних картин «КамАЗ-1974. Хроника строительства» нам это не удалось сделать в той мере, в какой хотелось бы. Так получилось, что впечатления от гигантских масштабов КамАЗа поглотили все остальные, и мы не смогли, очевидно, подняться в изображении человеческих судеб до искомой объемности и высоты. Тем более что в нашем распоряжении был всего час экранного времени.

Вообще, КамАЗ своим размахом отличается от всех гигантов, на которых мне до этого пришлось побывать. Строительство завода, например, началось одновременно со строительством города, где живут рабочие. Нравственные и социальные проблемы воспитания нового человека, существенные для всей страны, на КамАЗе решаются рука об руку с проблемами экологическими. Проектировщики внимательно отнеслись к сохранению окружающей природы. В частности, были не тронуты и использованы по назначению столь редкие для Татарии плодородные черноземные участки почвы...

В недавнем Обращении ЦК КПСС к партии, советскому народу говорилось о том, что один из важнейших аспектов социалистического соревнования — воспитание нового отношения к труду. В связи с этим проблемы формирования молодого строителя коммунистического общества должны занять, на мой взгляд, еще больше места на документальном экране. Сегодня фильмов на эту тему, по-моему, недостаточно.

Если говорить о лучших произведениях кинопублицистики последних лет, то помню, как меня буквально ошеломила сделанная на ЛСДФ картина режиссера В. Гурьянова «Восемнадцать моих мальчишек». Ее герой — слесарь завода «Электросила» Витченко, офицер в отставке — взялся за воспитание подростков, пришедших впервые на завод. Фильм мастерски рассказывает о том, как он сумел сделать из своих «трудных» юных подопечных настоящих рабочих. Вскоре после выхода фильма на экраны Витченко за свою трудовую и педагогическую деятельность по заслугам был удостоен высокого звания Героя Социалистического Труда. Тему воспитания молодого поколения В. Гурьянов впоследствии удачно продолжил в картине «Опасный возраст». Недавно мы познакомились с новой интересной работой режиссера «Комитет по Десне», где поднимается острая проблема загрязнения рек промышленными отходами и рассказывается о том, как она решалась, как руководил этим непростым делом специальный комитет по охране Десны.

В ряду удачных работ моих коллег последнего времени я хотел бы отметить интересную картину режиссера В. Гранина. Ее суть выражена в названии: «Качество». Как известно, нынешняя пятилетка объявлена пятилеткой качества. Качественные факторы экономического роста партия ставит на первый план. В. Гранин своим фильмом стремится участвовать в решении основополагающей задачи советской кинопублицистики — быть на переднем крае борьбы за построение коммунистического общества.

Предстоящему XXV съезду КПСС посвящена картина режиссеров И. Калининой и М. Литвякова. Она расскажет о тех гигантских экономических и социальных преобразованиях, которые произошли в нашей стране со времени XXIV съезда партии.

Я называл работы ленинградских кинодокументалистов. Но вся работа всех наших документальных студий затрагивает сегодня в той или иной мере те аспекты и проблемы жизни страны, которые будет обсуждать XXV съезд КПСС, чтобы принять долгосрочную программу великих работ по строительству коммунизма.

Ленинград

Н. Лордкипанидзе

Г. Товстоногов работает с актерами

На репетициях «Ревизора»

Одна из важнейших сторон процесса создания фильма — работа с актером. От того, насколько плодотворными оказываются взаимоотношения актера и режиссера, во многом, если не в решающем, главном, зависит конечный результат их общих творческих усилий — успех или неудача картины.

Зачастую перед съемочным аппаратом исполнитель оказывается в трудном положении: хорошо, если работе над образом сопутствовали одна-две предварительные беседы, короткие репетиции непосредственно перед съемкой. На недавнем пленуме Союза кинематографистов, посвященном актерским заботам и проблемам, как раз шла речь о необходимости серьезных репетиций, о том, что такая предварительная работа скажется положительно не только на данном фильме, но и на всем, что будет актер делать дальше.

На страницах «Искусства кино» не раз обсуждались вопросы, связанные с творческой лабораторией актера. В частности, в № 8 за 1973 год была опубликована беседа с представителями творческого коллектива Ленинградского Большого драматического театра — «Актер в кино и в театре».

Публикуемые в этом номере записи репетиций спектакля БДТ «Ревизор» (постановка народного артиста СССР Г. Товстоногова) по существу продолжают этот разговор, они, нам кажется, служат наглядным примером того, как много могут дать репетиции даже самым опытным и одаренным исполнителям. Они показывают, как важен для актера самый процесс о с м ы с л е н и я р о л и, поисков наиболее точного и выразительного ее воплощения.

«Спектакли Товстоногова всегда строятся так, что характер персонажа складывается не сам по себе, но во взаимодействии с партнером», — говорит Кирилл Лавров, исполнитель роли городничего в спектакле Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького «Ревизор».

Как известно, пьеса Николая Васильевича Гоголя начинается с того, что чиновники по экстренному вызову съезжаются ранним утром в дом городничего, Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского, и он ошарашивает их известием о прибытии ревизора. «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

Такова первая реплика, и именно на эту первую реплику, а точнее — на репетицию первого явления первого акта, я и попадаю. Правда, 17 января 1972 года первая репетиция только для меня, у актеров уже было их несколько, и поэтому многое обговорено и выяснено. Но хотя разговор был и на площадке исполнители тоже были не раз, все известное еще не закреплено в действии. Объяснения повторяются, и общая картина вскоре вырисовывается в подробностях и неожиданностях.

Первая неожиданность та, что Лавров, к началу репетиции уже сидящий на сцене за небольшим столиком с письмом в руках, не торопится произнести сакраментальную фразу, и режиссер его тоже не торопит. Он вообще занят не им, а теми двумя фигурами, которые, по непонятной нам причине, находятся в одной комнате с городничим, хотя и в отдалении от него. Кто они такие, по платью не догадаться — артисты в своих собственных пиджаках и куртках, и репетиция хоть и идет на сцене, но не на главной, а в специальном помещении.

«Я хочу, чтобы при взгляде на вас зритель понял, что вы сидите здесь давно. Ведь городничий, как он потом сообщит чиновникам, уже успел сделать кое-какие распоряжения по своей части, а чтобы их сделать, он должен был вызвать полицейских и держать их под рукой. Он и сейчас вас не отпускает — вдруг да снова понадобитесь...»

Момент репетиции спектакля БДТ «Ревизор». Г. Товстоногов и К. Лавров — городничий

Так вот с кем мы имеем дело — с квартальными. Как выясняется из ремарки, у Гоголя они тоже сидят в комнате городничего, только это напрочь ушло из памяти. Может быть, потому ушло, что и в театрах на них мало обращали внимания, а вот теперь почему-то с дотошностью ищут и закрепляют их физическое состояние. Но так ли это важно: устали квартальные или нет и где они находятся — на виду или в дальних помещениях? Конечно, потом понадобятся, но это будет не так уж скоро...

«Кто не знает, как играется «Ревизор»? Все было на своем месте: и диван, и стул, и каждая мелочь. Репетиция бойко началась и катилась так, что казалось, люди сотый раз играли вместе подготовляемый спектакль. Ни одной интонации, ни одного штриха от себя. Все однажды и навсегда зафиксировано гоголевским штампом, против которого он так энергично протестовал в своем «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», и в известном письме о постановке этой комедии».

Цитата эта из Станиславского, из «Моей жизни в искусстве». А вот что говорит Товстоногов: «Когда мы начали работать, дело пошло так, будто каждый из актеров играл свою роль по меньшей мере пять раз. Все было ясно, заранее известно и оттого убийственно. Надо было пробиться к конкретности, то есть к пьесе».

Квартальные, дремлющие на стуле или в усталости прислонившиеся к притолоке,—

это и есть та жизненная конкретность, те реальные обстоятельства, которые могут навести на верные решения.

И еще одно, что дает режиссер Лаврову и его партнерам до первой реплики. «Я бы просил чиновников включить в свою задачу два обстоятельства. Во-первых, полицейских, которых они так неожиданно встречают у городничего и присутствие которых их удивляет и настораживает, а во-вторых, то, что каждый думает, что вызван только он, а оказывается — все тут».

Эти «вдруг» — вдруг квартальные, вдруг остальные чиновники — и направляют актеров по новому пути. Вместо того, чтобы скопом кинуться к городничему, всем своим видом невольно выражая догадку и подготовленность к его сообщению, они в ы н у ж д е н ы реагировать на неизвестное. «Как, и вы здесь,— словно говорят их недоуменные взгляды и жесты,— и вы, и вы... Ну, значит, действительно случилось нечто такое, от чего ухо надо держать востро!»

В. Медведев — судья Ляпкин-Тяпкин, Н. Трофимов — смотритель училищ Хлопов, В. Кузнецов — попечитель богоугодных заведений Земляника предлагаемые обстоятельства принимают охотно. Да это и на самом деле легче — отреагировать на присутствие тех, кого никак не ждал, нежели изображать удивление вообще. А так идет естественная игра: Ляпкин-Тяпкин вздрогнул, заметив полицейских (тихо, сумрачно, неярко горит свеча, и в комнате две застывшие фигуры), маленький же Хлопов, напуганный заранее самим вызовом, напротив, приободрился, поняв, что он не один будет в ответе, и учтиво поклонился спине начальника; шумный же Земляника и вошел с шумом, но те двое на него накинулись, и он смолк, притом что успел обменяться с судьей вопросительным взглядом. Потом они как-то неуверенно сели (городничий к ним все не поворачивался), но, когда послышались чьи-то быстрые шаги, разом вскочили. Говоря что-то свое, суетливо возник уездный лекарь Гибнер (А. Пальму), тот, что по-русски ни слова не понимает. На него шикнули, установилась выжидательная тишина, и на эту тишину так же тихо, медленно обернулся городничий и произнес, наконец, первое слово.

Не знаю, что для Лаврова в этой паузе, образовавшейся по приходе чиновников (он не мог не почувствовать, что они там, у него за спиной), и что дало ему их осторожное шевеление, но, видно, что-то дало и заставило начать речь не энергически, напористо, как могло быть, принимая в расчет обстоятельства, но, напротив, спокойно и веско. Он и в следующей фразе не сбивается на суету и на явный испуг перед тем, что вот-вот должно произойти. А что это произойдет, сомневаться не приходится, и веское тому доказательство — не только письмо Андрея Ивановича Чмыхова, но и другие, не менее важные знаки. «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы... черные, неестественной величины! пришли, понюхали — и пошли прочь». Во сне городничий этих крыс не очень-то испугался, но теперь он и все остальные поняли, что крысы — знамение.

«Сообщите о сне информационно,— просит режиссер,— тогда и будет нужное впечатление. Перст судьбы, от которой никуда не уйдешь — вот что в этом спокойствии должно ощущаться».

«Когда Товстоногов знакомил нас с экспозицией, он очень хорошо истолковал начало пьесы. От этого у меня все и пошло»,— говорит Лавров.

Что же было в этой экспозиции, что дало направление актеру и «держало» его до конца?

«Чем можно объяснить стремительность развития действия, общую слепоту, загипнотизированность, каскад ошибок, совершаемых городничим и его присными?— говорит Товстоногов.— В сочетании реальности с фантасмагорией заключена тайна «Ревизора». Все объяснимо и все в то же время фантастично, призрачно; есть еще какая-то сила, которая управляет событиями пьесы, героями пьесы, их жизнью. Эта сила вполне реальна — полицейская машина управления царской Россией. Но в художественном отношении — это сила, взятая в синтезе, в обобщении. Окрашивая и

проникая во все поры произведения, она вызывает к жизни фантастический реализм. Инфернальность, наваждение попробуем искать через умного, здравомыслящего человека, крепко стоящего на ногах, каким, на мой взгляд, является городничий».

С точки зрения здравомыслящего человека действие спервоначалу и ведется, но чем дальше, тем больше (впрочем, «дальше» возникает очень скоро) в расчет берется и то, что режиссер, пользуясь пушкинским определением, трактует как фантастический реализм.

Реально все — и городничий, и чиновники, и Хлестаков, и город, погрязший в запустении и невежестве, и все вместе с тем объято той общей идеей, которая позволила Белинскому заметить, что «все это больше, нежели портрет или зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо все это — художественная действительность, замыкающая в себе все частные явления подобной действительности».

Актеры и стремятся «замкнуть» — то есть вывести идею, вывести общее, притом что рассуждения и столковения, столь важные для них при первом знакомстве с произведением, обратились бы в свою противоположность, повторяйся они от раза к разу на репетициях. Нет, тут слышится другое и идут от другого: конкретного и действенного.

От чего же? Прежде всего от того, что городничий с изумлением обнаруживает, что у верных его соратников нет ни малейшего желания, дружно взявшись за руки, идти ко дну. Что они, хотя и натурально встревожены известием о ревизоре, тем не менее лихорадочно изыскивают способ, как бы уменьшить свою личную вину и увеличить вину другого. Кого? Городничего, разумеется; он тут голова и заправила, пусть и расплачивается в первую очередь.

Такова сверхзадача эпизода, которая не только вызывает сложные отношения между персонажами, но и вооружает актеров.

Как и вначале, когда им понадобилось отреагировать друг на друга и на квартальных, так и теперь перед ними, и перед городничим в том числе, встает множество «вдруг», которые требуют своего сиюминутного и практического разрешения.

Проговорившись свой сон (а это третья реплика городничего, вторая была: «Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием»), Лавров, наконец, принимается за письмо. Принимается деловито: он уже стряхнул с себя мгновенное оцепенение, вызванное ночным знамением, и с головой ушел в заботы. В то, что нельзя позволить застать себя врасплох. Не лыком же он шит в самом деле — трех губернаторов обманул, да что губернаторов! — пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду — неужто оплошает теперь? Главное для него сейчас — вдохнуть бодрость в окружающих, которые, кажется, готовы пасть духом. У Хлопова, например, разочек уже натурально подкосились ноги, когда Антон Антонович произнес ужасное слово «инкогнито». Как бы и другие не оплошали!

Приблизив письмо к свече, поднесенной Ляпкиным-Тяпкиным, городничий «мобилизованно» читает, но в какой-то момент прерывает чтение, заметив, что судья бесцеремонно заглядывает ему через плечо. Это, так сказать, первое нарушение, но Антон Антонович сдерживается и только забирает шандал в свои руки. В привычном же истолковании монолога появляется нечто «вольное». Паузу, предусмотренную Гоголем на словах «ну, здесь свои...», обычно адресовали тому, что городничий скороговоркой перечислял домашние новости, сообщенные ему Чмыховым. Между тем в пьесе эти «свои» стоят как раз после фразы в адрес Антона Антоновича: «...ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки...» На этом откровенном признании, на этой прямой улике, судья и навострил уши, а городничий чтение прекратил, свечу из его рук взял и «ну, здесь свои...» проговорил именно Ляпкину-Тяпкину, и с предостережением. «Ты что это, как себя ведешь»,— таков прямой смысл.

Длинный монолог изменил интонацию и ритм, внутренне прервался и оттого стал не только живее и динамичнее, но появилось

в нем нечто такое, что интересно было развивать дальше. Появилась настороженная приглядка к людям, которых вроде бы и знал хорошо и ценил трезво, но все-таки что-то не доглядел, что-то важное упустил.

Лавров теперь — весь внимание, и когда судья начинает выводить приезд ревизора из причины тонкой и больше политической, он недвусмысленно ставит его на место: «Эк куда хватили! Еще и умный человек! В уездном городе измена!» Режиссер комментирует: «Ляпкин-Тяпкин поднялся на пьедестал, а городничий его оттуда снял».

Но хотя судья не сдается: «Нет, я вам скажу, вы не того... Вы не...»,— для городничего не упорство подозрительно (Ляпкин-Тяпкин слывет у них умником, как ему сразу сдать свои позиции), а тот многозначительный взгляд, которым судья успевает обменяться с Земляникой. (Масса чиновников, доселе в наших глазах монолитная, начинает расслаиваться, в ней обнаруживаются свои кружки и партии.) Взгляд уловлен, и оттого Лавров начинает свой выговор Землянике, а не кому иному.

В этом месте, когда проходили его первый раз, получилось вот что. Городничий, несколько сбитый с толку подозрительным поведением чиновников, допускает тактический промах. Вместо того, чтобы поставить Артемия Филипповича на место, пресечь всякую его попытку к «бунту», он сбивается на пустяки вроде отсутствия на больных ночных колпаков и прочего внешнего лоску. Земляника понимает, что настоящего выговора не получилось, и отвечает в свою очередь довольно независимо: «Ну, это еще ничего. Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые». А так как у него, по свойству натуры, независимость и наглость стоят рядом, то реплика звучит едва ли не издевательски. Лавров реагирует на нее мгновенно—криком, но, хотя реакция его оправданна, она все же из близлежащих и вызывает такую же «кратчайшую» реакцию Кузнецова: Земляника пугается и начинает оправдываться.

Все вроде бы так, но не в русле уже наметившихся сложных и интересных отношений. И к тому же статично — долго на таком не продержаться. Пробуют другое, вернее, продолжают начатое. Земляника — свою игру с Ляпкиным-Тяпкиным, а городничий — тему прозрения. Лавров теперь закипает постепенно, собирая, один к одному, намекающие взгляды и непочтительные реплики, а взрывается неожиданно и обрушивается не на Землянику (на него не успел, присматривался), а на Гибнера, который, уловив свое имя, издает звук, «отчасти похожий на букву «и» и несколько на «е». Для Лаврова звук и оборачивается сигналом — капля переполнила чашу,— и алогичный его поступок внутренне абсолютно мотивирован и логичен. (Выигрыш же с художественной точки зрения очевиден. На место ожидаемого пришла точная неожиданность.)

И, как всегда, одно потянуло другое. Взрыв городничего — новый обмен взглядами между судьей и Земляникой (вот масштаб нашего начальника!), а это в свою очередь — новую тираду Антона Антоновича насчет гусей с гусенками, которые так и шныряют в приемной судьи у посетителей под ногами. Однако гусенки Ляпкина-Тяпкина не испугали (что гусенки? Подумаешь, упущение!), и он, выдержав паузу, даже сыронизировал: пригласил городничего к обеду, пообещав забрать всю птицу на кухню.

И опять Лаврову хочется начальственно прикрикнуть, но режиссер просит: «Бейте фактами, а не интонацией. У вас в запасе много всего: и охотничий арапник, который висит в присутственном месте прямо над шкафом с бумагами, и заседатель, от которого запах такой, будто он сейчас вышел из винокуренного завода, и еще кое-что, о чем при всех и говорить необязательно».

На ходу перестраиваются, и снова получается то же, что в случае с Земляникой: вместо судьи попадает Гибнеру, который, опять услышав свое имя, горячо вступает в разговор, хотя и произносит нечто маловразумительное. На этот раз городничий за ним уже бежит — он скор на руку, и, когда чиновники на ходу его перехватывают, Лавров берется за сердце. Инстинктивно берется (жест предварительно не обговаривался), и Гибнер-врач (тоже по

своей инициативе) приносит ему стакан воды.

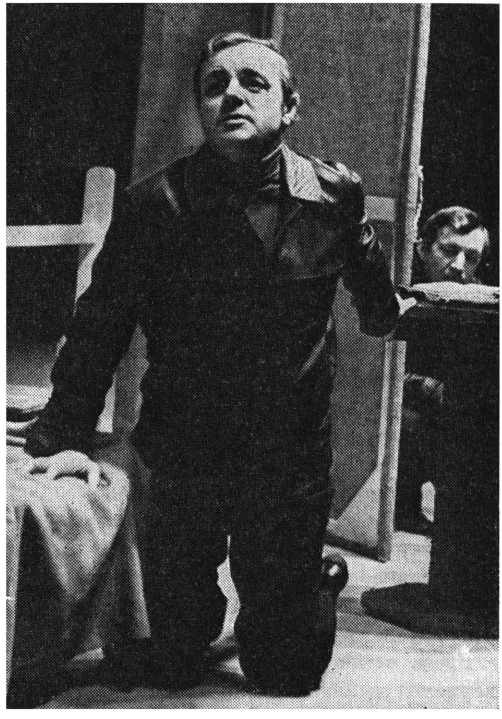
Все это смешно очень, и все доставляет удовольствие точностью мысли и легкостью, с которой словно бы сама собой находится для этой мысли нужная форма. Впрочем, почему «словно бы» — действительно рождается сама собой от верного состояния, к которому режиссер актеров подводит. Лавров потом скажет: «Когда находим правильное существование, то для меня нет специальных придумок. Важно лишь закрепить найденное». Тут, правда, дело «еще» и в Товстоногове, который и направит верно, и проверит точно, и определит, насколько данный способ существования данному спектаклю соответствует.

То, что городничий держится на главном, а срывается на пустяках — это необходимо. Во-первых, потому, что выдает степень его неуверенности (а без этого действие не оправдаешь), а во-вторых (и это уже связано с более общей задачей спектакля), обнаруживает отношение режиссера к происходящему. Смех — вот положительное лицо комедии, и этот легко рождающийся смех Товстоногову чрезвычайно важен и нужен. (Чем дальше пойдет действие, тем яснее будет обнаруживать себя комическое несоответствие. Причина перестанет согласовываться со следствием, поступок — с реакцией на него, и чем озабоченней или, напротив, уверенней будут чувствовать себя те, кто на сцене, тем полнее проявит себя несообразность происходящего.)

Но все это еще будет, а пока репетиция продолжается и сцена движется к своей первой кульминации — появлению почтмейстера Шпекина.

К этому моменту отношения между судьей и городничим достигают едва ли не открытого разрыва. Чувствуя себя «на коне», Ляпкин-Тяпкин заводит разговор на такую щекотливую тему, как взятка. «Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? борзыми щенками... А вот, например, у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...»

«Не надо так в открытую,— останавливает режиссер В. Медведева.— Ляпкин-Тяпкин ведь не всерьез становится в оппозицию городничему. Его и Землянику связывает лишь то, что при первой перемене ветра они продадут своего начальника и даже не без удовольствия. Так что — меньше напора: тут дело отнюдь не в героизме. Но уже одно то, что судья упоминает о шубе, рискует о ней упомянуть, уже одно это чрезвычайно много значит. И чиновники должны быть потрясены, а не обрадованы вольнодумством Ляпкина-Тяпкина. Как это так — обвинять начальство? Не обернется ли эта вольность против них?»



Момент репетиции. К. Лавров — Городничий, Г. Штиль — Добчинский

При таком обороте дела (а городничий уже углядел что-то новое в поведении своих подчиненных и теперь понял, что углядел правильно) свою следующую реплику: «Ну, а что из того, что вы берете взятки борзыми щенками? Зато вы в бога не веруете; вы в церковь никогда

не ходите; а я по крайней мере в вере тверд»,— которая обычно читается, как нотация судье, Антон Антонович произносит в иной манере, с иным оттенком. Тут не выговор, тут оборона, причем на одной стороне такая безделица, как шуба да шаль, а на другой — твердость в вере. Нельзя без улыбки слушать, как произносит Лавров свою тираду: с какой убежденностью, с какой горячностью, с какой искренней обидой, наконец. Причем сразу произносит, без «правки» — отношения между персонажами завязаны так крепко, что едва ли не диктуют характер реплики. Для Лаврова, во всяком случае, диктуют, подсказка ему не нужна, коль скоро дано нечто более твердое. Следующая реплика тоже идет с ходу и иначе: пресекая какие бы то ни было дальнейшие препирательства, городничий по-начальнически останавливает судью, когда тот хвастает, что до неверия дошел сам, своим умом. «Ну в ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было». Это уже сентенция, уже тезис, выступать против этого нельзя.

Здесь остановимся. Не пойдем дальше, но вернемся вспять, чтобы обрисовать картину во всей полноте. Разбирая подробно одну линию действия, мы пока еще не коснулись другой, которая, хоть и чуть позже была заявлена и чуть глуше пока звучала, но звучала и набирала силу. Заявлен же был изнутри подготовленный с т р а х, который забирает всех без остатка. «Суть гоголевскго сюжета,— писал профессор Гуковский,— вовсе не в том, что кто-то выдал себя за кого-то, а в рассказе о том, как в Хлестакове увидели ревизора». Вот эту в о з м о ж н о с т ь у в и д е т ь Товстоногов — одновременно и параллельно со всеми другими темами—готовит, включая эту возможность в состояние, в физическое самочувствие действующих лиц.

Как это происходит практически? Как бытовое проникается «инфернальным»? Что берется тут за основу? Все та же внутренняя г о т о в н о с т ь к с т р а х у, которая овладевает чиновниками с тем большей силой, что реализуется, наконец, в конкретном лице — приезжем ревизоре.

Тут, в первом акте, есть такой момент: отмахнувшись от горестной реплики Хлопова: «Не приведи бог служить по ученой части»,— городничий, в который раз, вспоминает о ревизоре: «Инкогнито проклятое!» И словно электрический ток проходит по кабинету: чиновники вскакивают, в беспокойстве ходят туда-сюда и вдруг застывают как вкопанные. Дверь, ведущая в глубину дома, медленно, сама собой отворяется и, отворившись наполовину, так же медленно, с тихим скрипом, сама собой затворяется. Впечатление необыкновенное...

Что это было? Порыв ветра? Или кто-нибудь из домашних городничего, проходя, случайно задел створку? Разумеется, нечто весьма объяснимое и вполне житейское — так на это можно отреагировать. Увидеть, что за дверью никого нет, и даже посмеяться своему волнению. Однако режиссер вводит эту деталь не курьеза ради — она дает ему оправданную возможность иной реакции, иного поведения действующих лиц. В другое время на этот скрип никто бы не обернулся, но теперь... Он в ряду тех необъяснимых и намекающих странностей, что и сон городничего с двумя необыкновенными крысами, что и ответ его на реплику Луки Лукича Хлопова: «Зачем же, Антон Антонович, отчего это? Зачем к нам ревизор?»

Что пишет тут Гоголь? Не просто: «До сих пор, благодарение богу, подбирались к другим городам. Теперь пришла очередь к нашему», но до этих слов еще одну, чрезвычайно емкую и позволяющую по-разному истолковать себя фразу: «Зачем? Так уж, видно, судьба». На глобальный вопрос — глобальный ответ, а чтобы ни вопрос, ни ответ не вышли риторическими, ищется то, что риторику снимает: образный смысл, который лежит за словами.

«Странно вы рассуждаете, Лука Лукич... Зачем на голову человека падает кирпич? Падает — и все тут»,— таков закадровый смысл реплики Лаврова, как раз и выделяющий главное слово — судьба. А для героя Н. Трофимова приезд ревизора нечто вроде того, как если бы к ним в репетиционную зашел слон: «К нам слон?.. С чего бы это?..»

«Вы должны заразиться инфернальностью происходящего, а не реагировать на него бытово,— просит режиссер. — И крысы не просто так, а перст судьбы, и дверь при слове «инкогнито» распахнулась не случайно. Это ведь начало наваждения, которое заставит вас не замечать вещей очевидных».

Н. Берковский писал: «Весь второй акт комедии Гоголя демонстрирует бессилие фактов и истины, если представления и мнения у людей уже сложились». Но то, что исследователь полагает окончательно сформировавшимся ко второму акту, режиссер, в согласии с пьесой, готовит в первом, давая актерам возможность постепенного перехода от одного состояния к другому.

Тут, с самого же начала, есть одна деталь, автором подсказанная, а постановщиком и Н. Трофимовым к двоякой выгоде использованная. Помня о постоянной грустной испуганности Хлопова, театр обыгрывает эту испуганность: Лука Лукич все время порывается упасть в обморок, причем не притворно, а потому, что сердце не выдерживает. К этой слабости все привыкли, и привычно же подхватывают его — те, кто рядом. В финале же, в немой сцене он остается один: все замерли, поддержать не могут, а сам Лука Лукич почему-то не встает и не встает.

Для Н. Трофимова ясно, почему не встает — потому что умер. Он уже в сцене взяток был напуган так, что дальше некуда, а тут еще ревизор — второй ревизор за короткое время. И для Товстоногова ясно, что Хлопов умер, должен был умереть: мысль о губительности страха одна из основных мыслей спектакля, составная его сверх-сверхзадачи, которую режиссер постоянно держит в уме. Подоплека тут реальная — от нее-то он и актеры и идут, а форма выражения крайняя, что тоже из этой реальности, из предлагаемых обстоятельств вытекает. «Все это — художественная действительность, замыкающая в себе все частные явления подобной действительности» (В. Г. Белинский).

Когда я пришла на репетицию, обморок Хлопова был уже найден и с Трофимовым так сроднился, что в голову не пришло спросить, как он возник. Режиссер ли его увидел, выстраивая линию действия, или актеру, по самочувствию, захотелось упасть и находку его радостно поддержали. Это до сих пор для меня загадка. Товстоногов, впрочем, неоднократно и с большим удовольствием говорил, что у Трофимова — юмор гоголевский. От себя могу добавить, что характер жанра в той или иной степени чувствуют в этом театре все, и наглядное тому свидетельство и актерские «попадания» в стиль постановки и то, как подобного рода находки воспринимаются партнерами. Они оцениваются сразу, подхватываются сразу, сразу же и продолжаются. Стоило только Трофимову разочек-другой «сесть на ноги» (Товстоногов добивался тут максимальной непреднамеренности и частенько останавливал актера просьбой «падать неожиданно»), а в одном месте и всхлипнуть, как Лавров достал платок и вытер ему лицо. Вытер в образе, на Хлопова почти не глядя и забрав всю его физиономию в жесткую горсть, и в ответ получил одобрение окружающих. И на почтмейстера Шпекина — М. Волкова все засмеялись, когда он, кажется и для себя неожиданно, съел компрометирующее письмо, и на стеклышко — половинку пенсне, которое С. Юрский водрузил на нос своего Осипа, засмеялись. Все это могло пройти в молчании, в спорах, могло, наконец, быть одобрено только режиссером. Но нет. Верность и эффект найденного чувствовали в с е, и это вызвало охоту и азарт к дальнейшим поискам.

Мы остановились на том, что городничий резко прервал судью, удивленный, раздосадованный и настороженный явным его стремлением отмежеваться от общих неблаговидных поступков. Раздосадованный, он и на Хлопова напускается сердито, но Лука Лукич так беззащитен, так явно льнет к городничему, по-прежнему надеясь на его сильную руку, что Антон Антонович смягчается. Трофимов как раз тут и порывается заплакать,—когда просит прощения за учителя истории, ломающего стулья в честь Александра Македонского,— а Лавров именно в этот момент утирает его платком.

Эпизод на свой лад «идиллический», и герой

Момент репетиции. Справа — Г. Товстоногов

Лаврова на мгновение выступает в привычной для себя роли старшего и сильнейшего, но действительно лишь на мгновение. Едва отговорил Хлопов, едва погрустил о трудной своей доле, как городничий снова весь ушел в ревизора. «Инкогнито проклятое! Вдруг заглянет: «А, вы здесь, голубчики! А кто, скажет, здесь судья?» — «Ляпкин-Тяпкин».— «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина!»— «А кто попечитель богоугодных заведений?» — «Земляника».— «А подать сюда Землянику». Вот что худо!»

Коротенький монолог этот разбивается у Лаврова на два. Первый (и мы об этом уже говорили), когда сама мысль об инкогнито ветром сдувает чиновников с мест и они кружат по залу, бессильные что-либо предпринять, дверь таинственно отворяется и затворяется,— а потом начинается второй кусок, именно этим событием обусловленный и вызванный.

«Вдруг заглянет...» — начинается с этих слов, и Лавров разыгрывает целую сцену, наглядно демонстрируя, что их всех ждет или может ждать в недалеком будущем. При этом он не упускает из виду и предательство чиновников и потому чуточку педалирует, изображая столичное начальство. От его зловещего вида и голоса (он снизил его до шепота, и звук

каким-то образом стал у него свистящим) чиновники вытягиваются в струнку, и состояние у всех такое, что вот оно, началось! (У Лаврова тоже аналогичное самочувствие: пугая их, он пугается сам, потому что, как и они, ждет ревизора в любую минуту.)

Режиссер просит сохранить именно это, настороженно-испуганное состояние, которое разрешится комической нотой. Слышатся чьи-то быстрые шаги, и снова, как при появлении Гибнера, все на них с замиранием сердца оборачиваются, чтобы тотчас и с облегчением вздохнуть. Входит, нет — влетает Шпекин — Михаил Волков.

Почтмейстер у автора «простодушный до наивности человек». У Волкова он еще и молод (вспомните, с каким искренним восторгом вычитывает он из писем про балы и барышень), еще и мало смекалист, и на этих его свойствах режиссер строит сцену. Ему важны характеры. Общее у героев есть, и задано это общее так крепко, что никуда не уйдет, даже если очень стараться, а вот различия, во имя «остроты» разоблачения, затушевать можно. Но в БДТ не затушевывают, напротив — стараются обнаружить индивидуальное, и выгода такого подхода (в той же роли Шпекина) вскоре становится для нас очевидной.

На какую действенную задачу весь кусок до прихода Бобчинского и Добчинского опирается? У Гоголя тут есть фраза, на вопрос этот не только впрямую отвечающая, но позволяющая актерам продолжить то, что было начато прежде. «Я даже думаю,— говорит городничий,— не было ли на меня какого-нибудь доноса. Зачем же в самом деле к нам ревизор?» То есть он впрямую обвиняет кого-то из своих, а чтобы на этот счет не оставалось никаких сомнений, добавляет: «Послушайте, Иван Кузьмич, нельзя ли вам... всякое письмо... этак немножко распечатать и прочитать: не содержится ли в нем какого-нибудь донесения...»

Антон Антонович хочет сделать Шпекина своим союзником (ну, хотя бы настолько, чтобы иметь от него первую информацию), а тот прямых намеков начальника не только не понимает, но обнаруживает их перед всеми: «Жаль однако ж, что вы не читаете писем: есть прекрасные места». Тайна не сохраняется, выдается, и в этом — нерв происходящего, то, что эпизод, с одной стороны, собирает, дает актерам конкретные задания, а с другой — позволяет чувствовать себя раскованно и свободно.

Правда, поначалу Волков вне русла того, что было найдено остальными. Он именно что влетает этаким попрыгунчиком и с ходу начинает проговаривать текст, полагая, очевидно, что в этой быстроте, легкости, в этой не положенной на мысль скороговорке и есть «зерно» образа почтмейстера. И еще он полагает в нем некую обиду оттого, что всех, мол, позвали к городничему, а его — нет.

Режиссер с актером не согласен. «Нет, это иной человек, простодушный. Он и не думает об обиде. Он другим занят, и это другое для него сейчас важнее всего. Вы как входите? Без цели — просто весело вошел. А с чем появляется почтмейстер? С тем, что он совершенно уверен, что будет война с турками. Вот прямо сейчас будет, сию минуту. Вошел озабоченный, деловой человек. Однако свойства характера таковы, что стоило городничему его осадить: «Какая война с турками! просто нам плохо будет, а не туркам. Это уж известно: у меня письмо», как он тут же, и ничуть не огорчившись, с мнением городничего соглашается: «А если так, то — не будет войны с турками».

Начинают по-новому, и точное определение задачи дает Волкову и остальным чрезвычайно много. Судье и Земляника дает, например, возможность собрать дополнительный материал на Антона Антоновича, чему они потихонечку радуются. Городничего поддерживает в том раздражительном состоянии, которое вызвано в нем и ревизором и чиновниками. «Если мы строим внутреннее действие на том, что люди выходят из повиновения, то как не рассердиться, что и свой человек, почтмейстер, подвел хуже других?»— говорит Товстоногов.

И правда — как не рассердиться? Лавров мигнул Волкову, чтобы тот шел за ним следом (в ремарке: берет его под руку и отводит

в сторону), дал конфиденциальное поручение, а тот, вместо того, чтобы принять к сведению, раскричался, подвел. Но Шпекин просто не может не подвести. Он еще в прежнем мнении об окружающих, что все они перед лицом опасности вместе, тогда как все они — врозь, и потому грозные взгляды начальника и его сердитый тон вызывают у него открытое недоумение. «Чего он от меня хочет?» — так и читается в его голосе и на его простодушном лице.

Так завязывается баталия, причем баталия тем более напряженная и комическая, что одна из сторон о ней даже не подозревает и по капризу судьбы постоянно и без промаха бьет по своим. Городничий шипит на Шпекина, недогадливость которого заставляет его вслух и при всех произнести такие компрометантные слова, как «распечатать» и «прочитать», а Шпекин от недоумения переходит чуть не к слезам, потому что обожаемый Антон Антонович на него за что-то очень гневается. И только тогда, когда все уже сказано, до него доходит, как он оплошал. Сигналом для «прозрения» служит реплика Ляпкина-Тяпкина: «Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это» (речь идет о распечатанных письмах), и она для него так неожиданна, что он на минуту столбенеет, а потом хватает письмо из рук судьи и начинает судорожно его глотать.

Да, надо ли говорить, что Волков уже вполне «вошел в игру», в предлагаемые обстоятельства, и что логика именно этих обстоятельств, соединившись с характером героя, и привела его к столь экстраординарному поступку. К этому моменту мизансцена выстроилась так, что Ляпкин-Тяпкин был к нам лицом, а Шпекин — спиной, что тоже, несомненно, помогло актеру: вряд ли он стал бы глотать бумагу на глазах удивленной публики.

Находку приняли, и на следующих двух репетициях не только закрепляли, но к этой эмоциональной точке всё и подводили: подумайте, что заварилось, письма приходится есть... И вновь все выведены из равновесия и вновь как нельзя кстати приходятся слова городничего: «Так и ждешь, что вот отворится дверь — и шасть...» И дверь на самом деле отворяется, только где-то там, далеко, и мы слышим топот бегущих ног и вместе с актерами на мгновение забываем, что ревизору появиться еще не время, а самое время появиться Бобчинскому и Добчинскому.

Но прежде чем их «ввести», два слова еще об одной детали, которая возникла по ходу действия и в ходе разговоров о прошлом и была наглядной, а в чем-то даже хрестоматийной иллюстрацией к системе Станиславского. Помните, мы говорили о том, что поведение Шпекина ставило под удар городничего и в конце концов окончательно выводило его из себя. Лавров так сцену и вел — постепенно накаляясь, чтобы естественно прийти к «отворится дверь—и шасть...». Но в этом нарастании, в этом крещендо была у него удивительная пауза, в самом, казалось бы, неподходящем месте возникшая. Но, когда пауза эта возникла и была сыграна, другого, более подходящего, нельзя было и сыскать. Говоря о возможном на него доносе со стороны своих, городничий умерял движение и тон, неслышно приближался к Земляникe, но в упор на него глядя, так что тот невольно вставал, обходил его едва ли не на цыпочках и самым предупредительным образом снимал у него с сюртука воображаемую пушинку.

За этим ходом городничего, за этим мягким, медленным ходом все следили, как завороженные, как загипнотизированные. Антон Антонович многое с его помощью сказал, собственно, все сказал, и более внятно, чем криком. И то сказал, что натура их ему открыта, что теперь его не обманешь, и то, что, ежели грозу пронесет, прежнего ладу между ними не будет. Сожмет кулак — и не пикнут, не то что жаловаться на него в инстанции. И все его угрозу поняли, анонимщик Земляника тоже понял и растерянно замигал, заозирался.

Что Земляника пишет, об этом в пьесе сказано в сцене взяток и режиссером тоже было сказано в предварительной беседе. Но если бы дело только ею и ограничилось, все забылось бы или, в лучшем случае, игралось одним

В. Кузнецовым, как еще одна отрицательная черта его персонажа. Однако забыть ничего нельзя. Начало первого акта строится на разоблачениях, на все более обнаруживающем себя конфликте между чиновниками и городничим. Антона Антоновича так и тянет высказаться на их счет, словом тянет и делом (кулаки его частенько красноречиво сжимаются), но нельзя, нельзя... Но все-таки ярость его прорывается: то Гибнеру попадает рикошетом, то Хлопову, а то в адрес Земляники впрямую прозвучит предостережение.

«Ход» Лаврова, как многое у него в этой роли, не обговаривается предварительно, но возникает от разбуженной фантазии, от постоянно возникающей в нем *второй натуры*, натуры героя.

Мы часто и вполне обоснованно сетуем на сложные условия работы актера в кино. Общие сетования сводятся к одному: специфика съемок не позволяет выстроить роль в ее временной, логической последовательности, каждый раз и едва ли не на пустом месте приходится вызывать в себе нужное состояние.

Спору нет, это трудно, но все же, все же... Не спасает ли эта специфика от затруднений иного порядка: от необходимости именно что прожить чужую жизнь? Прожить ее публично, на глазах у всех, прожить непрерывно, помня, что ты всегда «в кадре» и что нельзя рассчитывать ни на дубли, ни на монтаж, который прикроет тебя в случае неудачи?

Мы говорим об этом не для того, чтобы сказать: играть на сцене труднее. У нас другая цель, нам хочется заметить, что удача приходит к театральному актеру лишь тогда, когда ему удается стать лицом, от имени которого он действует. (Надо ли уточнять, что речь идет об искусстве психологического реализма и что в театре иного направления условия существования актера на сцене тоже иные). Тогда и возможны открытия, и образ, утвердившийся в определенных штампах (к образу современника это тоже относится), свободно и естественно выходит за границы этих штампов. Репетиции и есть поиск *нового лица*, превращение в него и одновременно трезвое закрепление найденного. Способность и умение сохранить — они тоже ведь входят в обязанность театрального актера.

●

Репетиции Товстоногова обманчиво и увлекательно легки. Кажется, что и ты сможешь с ходу включиться в это до чрезвычайности точное сценическое действие. Ну что стоит Бобчинскому вбежать в комнату так, как его просят? Он со всех ног мчался от Добчинского, чтобы первым сообщить о странном приезжем, он Добчинского обогнал, он уже тут... Одна из репетиций и начинается с этого бега, но на нем застревает. Актер так запыхался, что ему уже не приходится имитировать усталость, а режиссер снова и снова просит вход повторить. «Ни Добчинского за вами нет, ни ревизора, ни тех, что здесь,— вы их тоже по-настоящему не видите. Только пот и скованность мышц».

Но, может быть, задача невыполнима — вбежать с таким психологическим грузом? «У нас Трофимов так вбегал... Вы бы не задали свой вопрос»,— это Товстоногов уже мне и с некоторым раздражением.

Чего же он все-таки хочет? Он хочет, чтобы у Бобчинского и Добчинского были «кровавые глаза», чтобы их постоянное соперничество сразу же было заявлено, и заявлено на высокой ноте. «Чрезвычайное происшествие! Неожиданное известие!» — вот с чем они появляются и что эту высочайшую ноту подсказывает. Он хочет, наконец, чтобы текст шел сплошным потоком и останавливался после слов «молодой человек...». То есть режиссеру необходимо, чтобы жизнь на сцене была так интенсивна, что объясняла бы все дальнейшее. Ведь слова о Хлестакове-ревизоре произносятся *сейчас*, и вера им дается тоже сейчас, а потом она лишь подтверждается.

Лавров оборотился к Бобчинскому и Добчинскому не то, чтобы в раздражении, но небрежно, без особого внимания. Известий о ревизоре он от них не ждет, а болтовня их его не интересует. Еще когда появился Шпекин, режиссер просил актера найти момент и за-

няться своим. А свое — это опять-таки прозрение городничего, это все больше и больше овладевающая им мысль о предательстве окружающих.

«Если у вас это открытие состоится, тогда мы поймем, что перед нами не привычные отношения, но те, что складываются именно сейчас, в данную минуту». Товстоногов говорил об этом и раньше, на этом строил начало акта, но сейчас он видит нечто иное. Не действие, но действенное размышление, ту многозначную паузу, которая должна и нас, зрителей, заставить окинуть картину общим взглядом. И Лаврову такая минута необходима: для него городничий не монстр, не карикатура на человека, но обыкновенный человек, способный вызвать к себе если не сострадание (для этого он слишком виноват), то понимание, что обстоятельства сложились для него круто. Через жизненность лица, через узнаваемость его переживаний актер может вести зрителей к выводам более общим.

К тому же это мгновение внешнего покоя (Лавров подходит к рампе и, опустив голову, стоит неподвижно) оборачивается и для исполнителя и для эпизода в целом еще одной «выгодой». Среди несвязного потока слов, произносимых то Бобчинским, то Добчинским, то ими обоими вместе, ухо городничего улавливает вдруг «ревизора» и «чиновника». Это так неожиданно и с такой точностью отвечает его внутренним мыслям, что Лавров, словно бы действительно Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, заявляет: «Я чувствую, что мне надо что-то свершить. Куда-то взлететь...— взгляд по сторонам, пауза,— на лестницу!» И он взлетает на нее и там, схватившись за перила, с замиранием сердца слушает рассказ о приезжем, который «забирает все на счет» и во все вникает. Даже в тарелки Петрам Ивановичам заглянул, хотя что там интересного, в этих тарелках — семга, и все. Однако именно эти необычные поступки городничего больше всего и убеждают. Убеждают как раз тем, что необычны эти поступки как раз в той самой мере, в какой необычны и давешний сон с крысами, и дверь, неизвестно отчего отворившаяся и так же таинственно затворившаяся.

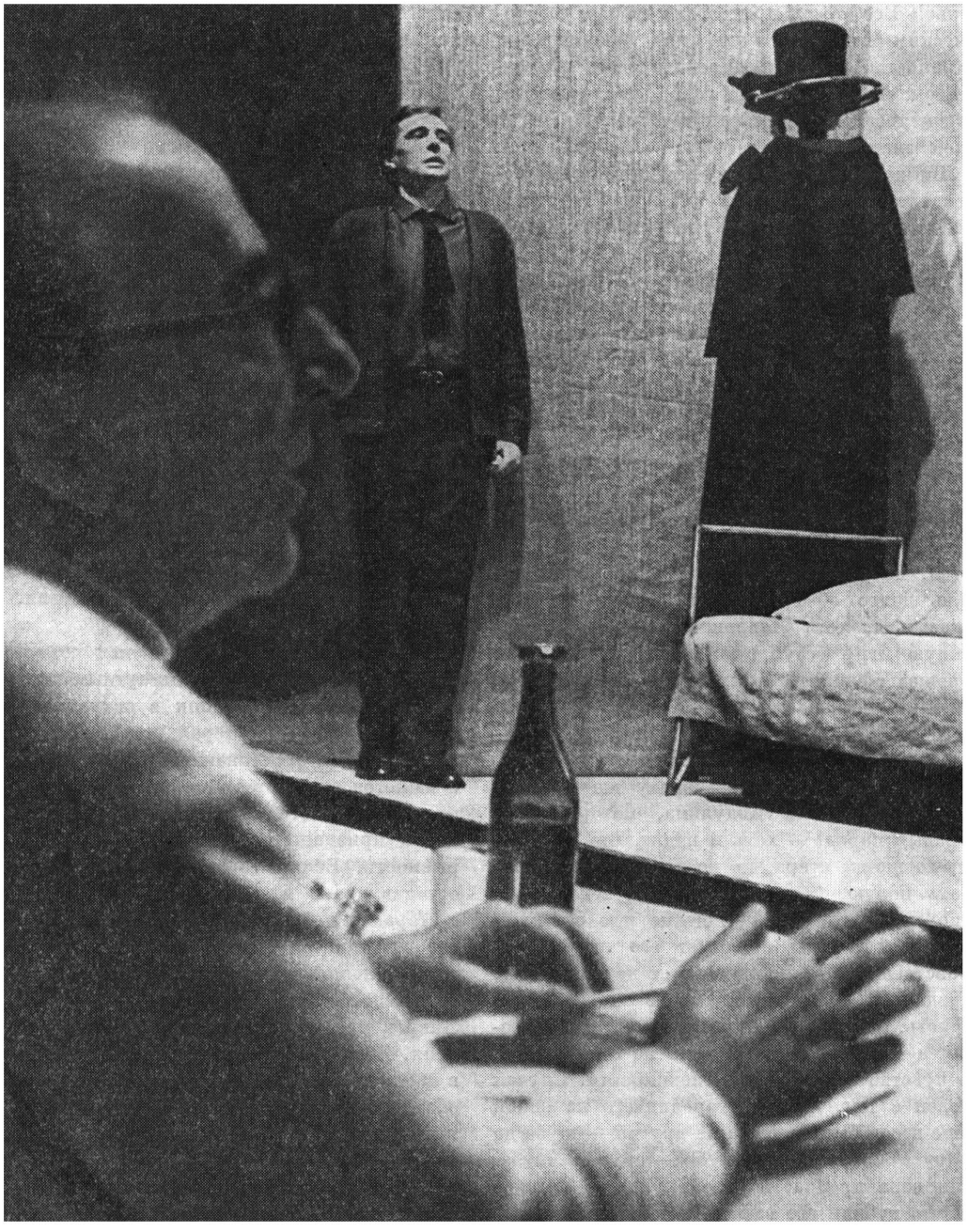
После такого ошеломляющего известия на сцене, по старой привычке, начинается кутерьма. Персонажи встревоженно смотрят друг на друга, издают нечленораздельные междометия, порываются куда-то бежать. Словом, изображают панику вообще, испуг вообще, хотя буквально за секунду до этого действовали и осмысленно и свободно. Отчего такая невнятица? Может быть, оттого, что роль еще не сложилась и, как к магниту, поворачивается к штампу, к тому, что хоть понаслышке, но известно? И чем трудней ситуация, тем больше тянет под спасительный кров известного, всех на первых порах тянет, даже тех, кто, кажется, утвердился в образе достаточно крепко.

Товстоногов «разноса» не устраивает — и не только на этот раз, но и вообще. По-настоящему он сердится лишь тогда, когда роль к сроку не выучена. Как можно передать Гоголя, да и любого хорошего автора, своими словами, если в словах, в порядке слов — и смысл, и жанр, и характер персонажа? И еще он сердится тогда, когда кто-нибудь позволит себе опоздать. Когда же случаются такие «репримандры», как сейчас, он просто останавливает репетицию: «Что за мельтешение? Почему заиграли водевиль?»

Впрочем, и актеры скоро пришли в себя: покружились немножечко туда-сюда и замерли. Им самим, по физическому состоянию, ясно, что надо делать все не так. Начинают с городничего — что у него сейчас? «Никак не ждал, что ревизор появится так скоро. Думал, что неделя-другая у меня есть, а оказывается, что ничего нет. Но все же нельзя раскисать, надо мобилизоваться».

Конец акта и строится на перепадах между «надо» и «нет сил». Надо собраться, и Лавров, как таблицу умножения, громко и отчетливо перечисляет все те художества, которые случились в городе за последние две недели. «В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии.

На улицах кабак, нечистота! Позор! пono-



Момент репетиции. Г. Товстоногов и О. Басилашвили — Хлестаков

шенье!» Все это он произносит твердо, с энергическим взмахом руки, как энергически устраняет Аммоса Федоровича с его предложением: «Вперед пустить голову, духовенство, купечество». Он даже так воспламеняется от своей энергии, что в реплике, обращенной к Ляпкину-Тяпкину, звучит не просто несогласие, но вражда: «Ревизор ревизором, а вас, голубчики, я тоже из ума не выпускаю».

Этот неожиданно найденный тон оказывается одновременно очень емким, приложимым не только к отдельному характеру, но и к замыслу в целом. Лавров ведет перечисление так, словно вспоминает нечто достойное, чем можно безусловно гордиться, и эта деловитость явно в данном случае неуместная, тотчас обнаруживает столь необходимое для «Ревизора» несоответствие.

Смешно. Но когда дальше находится еще одна комическая деталь (вернее — не находится, но берется у автора, а на репетиции лишь долго обыгрывается), от нее решают отказаться, хотя Лавров ведет свою рискованную игру безупречно. Как частное, она хороша; общий же тон, общее направление тяжелит, нарушает.

Лихорадочно собираясь к ревизору, городничий просит подать себе треуголку и шпагу. Шпагой он опоясывается сразу же и сразу вспоминает купца Абдулина, который — о, лукавый народ! — хоть и видит, что у городничего шпага стара, но не догадывается прислать новую. (Антон Антонович теперь как вспомнит кого, так убежденно и с оттенком искренней обиды аттестует его лицом безнравственным, жалобщиком, от которого ему, городничему, придется много и безвинно терпеть. Мотив этот, разумеется, дан Гоголем, а театром, от себя, дано не возмущение, но чувство оскорбленной невинности. Случай сходен с тем, когда у городничего на одной чаше весов была вера, а на другой — шуба да супруге шаль. Что шуба?— ерунда шуба, если вера крепка; и дело ерунда — главное то, что губили его вместе, а теперь получается, будто губили врозь...) Так вот, опоясавшись шпагой, Антон Антонович не надевает треуголку, а продолжает отдавать приказания квартальному и частному приставу, который, наконец, появился перед его глазами. Звал же он его несколько раз, а пристава все не было, так что, когда он возник, можно было ждать и зуботычин и грому. Но ни того, ни другого не последовало — был ласковый тон: «...Скажите, ради бога, куда вы запропастились?» И как раз ласка да удивленная реакция пристава и выдали душевное смятение городничего.

Кирилл Лавров к смятению и подводит. Ведь городничий, хотя и отдает распоряжения энергично, все как-то в них сбивается. То «ступай на улицу», то — «нет постой!». То «ступай принеси», то — «да другие-то где? неужели ты только один?». А то и вовсе скажет: «Пусть каждый возьмет в руки по улице,— черт возьми, по улице,— по метле!..» При таком положении дел ни разносы, ни грозный вид уже не пугают, пугает состояние городничего, которое Лавров, опять-таки с помощью комического несоответствия, обнаруживает.

Это уже конец реплики, конец четырехчасовой работы с двадцатиминутным перерывом. И актер так крепок в ситуации, так чувствует состояние героя, что режиссеру не приходится его останавливать, а если что-то и кажется ему неточным, то он на ходу, не прерывая репетиции, подает реплику. Лавров потом признается: «Для меня важна непрерывность. Если Георгий Александрович нас останавливает и делает замечание не мне, я стараюсь не слушать, боюсь потерять нажитое состояние». Финал, а он, по существу, один большой монолог городничего, идет непрерывно, а при одном из повторений его Лавров просит разрешения броситься на колени. Жест его вполне оправдан: городничий в такой горячке, что, когда вспоминает бога, обещая поставить небывалую свечу за избавление, иначе чем на коленях высказаться не может.

Но не в одной оправданности жеста тут суть. К ней добавляется нечто иное, режиссером тут же замеченное и использованное. Стоя на коленях, городничий продолжает

отдавать приказания, и режиссер хочет, чтобы, отдав одно, он порывался бы встать, но, вспомнив, что еще не все выговорил, снова опускался бы на пол. Так мольба соединяется с приказаниями о церкви, про которую надо сказать, что она сгорела, хотя она и не начинала строиться, с Держимордой; которому велено попридержать кулаки, чтобы он не ставил фонарей правым и виноватым, и с купцами: «На каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О боже мой, боже мой!»

В этом месте городничий, по ремарке Гоголя, и надевает футляр вместо шляпы. Футляр этот ему по ошибке дали, и он, так и не посмотрев, что у него в руках, с ним не расстается: и на колени становится, и речи говорит, а вот теперь надевает. Правда, у Гоголя тут же следует реплика: «Антон Антонович, это коробка, а не шляпа», но на репетиции ее то ли не сказали, то ли актер не обратил на нее внимания, но все дальнейшее он вел в футляре, который хоть и спускался ему на глаза, мешал, но именно своим неудобством больше всего и подходил моменту. Чем хуже, тем точнее — это отвечало настроению городничего.

Смех при этом казусе возникал мгновенно, но, как режиссеру казалось, будил он чувства иного толка, нежели те, что рождались при сопоставлении молитвы и трезвых практических соображений. Игру с футляром, в силу ее обособленности от сверхзадачи, отменили, но оставили деталь, по своему характеру с футляром как бы и сходную, но по общему эффекту иную.

Товстоногов считает, что первый акт нельзя кончать на смешной беготне туда-сюда. Надо сыграть его крупно. Надо найти место, где городничий собирался бы с духом и уходил сильным, а не на «ватных» ногах. «Пусть он мысленно твердит себе о том, что судьба вывезет, и с верой твердо уходит». Место от детали и появилось. Встав наконец с колен, городничий машинально двигался к выходу, но по дороге еще раз расстраивался, вспомнив про «дрянную гарнизу», которая «наденет только сверх рубашки мундир, а внизу ничего нет». От воображаемого их вида он так мешался, что шел уже не в дверь, а просто вперед и больно ударялся о печку. Этот удар его в себя и приводил. Городничему делалось стыдно собственной слабости, и он, как-то странно дернув плечом, преувеличенно выпрямлялся, делал приглашающий знак Добчинскому и твердо уходил.

На этом первый акт для нас кончался: шестое явление, где появляются Анна Андреевна и Марья Антоновна, при нас не проходили — мы увидели его уже готовым. Да, необходимо уточнить, что репетиция, которая у нас описана как одна, на самом деле продолжалась три январских дня — 17, 20, 21, и мы позволили себе суммировать все то, что на них происходило.

●

Трактир. Каморка Хлестакова: узенькая площадка, на которой с трудом помещаются кровать, колченогий стул да табурет с кувшином и тазом для умывания. Единственная дверь ведет вниз. У Гоголя наоборот: «нумер» Хлестакова под лестницей, но театр, у которого на весь спектакль одна декорация — дом городничего, новой не строит. Достаточно фурки, которая вполне передает характер помещения — его тесноту, подлестничную скошенность, неуютность. Оркестра нет, и фурка спрятана в оркестровой яме. Когда надо — ее выдвигают, вот как сейчас: выдвинули вместе с Осипом, который лежит на кровати барина и пространно рассуждает. Правда, рассуждает он у Гоголя, второй акт «Ревизора» начинается с длинного его монолога: «Черт побери, есть так хочется и в животе трескотня такая, как будто бы целый полк затрубил в трубы»,— а на репетиции Юрский этот монолог опускает и произносит последние три фразы: «Ах, боже ты мой, хоть бы какие-нибудь щи! Кажись, так бы теперь весь свет съел. Стучится, верно, это он идет!»

Режиссер Юрского не останавливает, а нам остановка необходима. В этих трех фразах все до того непривычно, что так и подмывает задать вопрос. Главная неожиданность в том, что пропала бытовая интонация. Речь как

Сцена из спектакля. Добчинский — Г. Штиль, городничий — К. Лавров, Бобчинский — М. Данилов

будто идет не о щах и не о барине, который надоел хуже горькой редьки, но о чем-то сверхъестественном, небывалом. Как сейчас, слышу поразивший тогда тон Юрского: «Стучится»— голос вверх и нараспев, пауза. «Верно, это он идет» — та же приподнятость и протяженность, ударение на «он». А когда произнес: «...хоть бы какие-нибудь щи!» и «... весь свет съел» — «щи» выделил цезурой и сказал их особенно, с нажимом, притом в зал поглядел так, словно зал и есть нечто съедобное, с чем надо расправиться немедля. К тому же и поглядел не просто так, а сначала надел пенсне (кажется, с одним стеклышком), полюбовался на себя в зеркало, а потом натянул на руку замурзанную перчатку.

Да, вопросов было много, и они не исчезли ни на следующей репетиции, ни после спектакля. Было ясно, что манера актера приобрела особую и блестящую остроту, но так же было ясно, что строгая обдуманность формы как-то иначе, нежели у других исполнителей и у Юрского прежде всего, соотносится с содержанием. Не то чтобы характер действующего лица был одним, а форма принадлежала лицу другому — не в этом было новое. Новой была дистанция, которая существовала между актером и ролью и которую актер не только не старался преодолеть, но всячески подчеркивал. Тут уж никак нельзя было воскликнуть: «Перед нами Осип!»— и именно в невозможности воскликнуть загадка и заключалась. Юрский был другим, и нам этот «другой» был особенно очевиден, потому что довелось знать репетиции прежнего.

Две сцены из «Трех сестер» стоят у нас перед глазами, хотя с той поры прошло более десяти лет. Сцена у рояля, когда Соленый — Кирилл Лавров и Тузенбах ведут свой откровенный разговор, и другая, когда мы слышим:

«Вот снег идет. Какой смысл?» Юрский на этой фразе подходил к окну, хотя никакого окна не было, и режиссер не предупреждал, что вот, мол, на воображаемой стене воображаемое окно и прошу это учесть, но актер, тем не менее, подходил к окну, отодвигал занавеску и долго молча смотрел, как падает снег. И все мы, кто был на репетиции, тоже видели снег, видели, как он плавно и безостановочно падал, и это независимое от нас кружение снега, полет птиц, течение жизни, которое тоже нельзя остановить, вызывали тревожное, беспокойное, томительное чувство. Вызывал его Юрский — Тузенбах, и сам его испытывал, в этом не было никакого сомнения, стоило только взглянуть на его лицо, на глаза, вдруг блеснувшие влажным блеском.

Осип, разумеется, не Тузенбах, и трудно задуматься о своей судьбе, наблюдая гоголевского героя, но все же, все же... Актер ведь должен стремиться к перевоплощению, а не оставаться в стороне от своего героя. Юрский же остается, и Осипа нам едва ли не демонстрирует, если, конечно, мы судим о его игре верно.

Вопрос оставался вопросом, а на сцене в это время появлялся Олег Басилашвили — Хлестаков, и режиссер его выходом был недоволен: «Нет задачи, с которой вы появляетесь. Просто стояли внизу и ждали, когда кончится чужой текст. А на самом деле вам удалось проскочить мимо трактирщика незамеченным, и в этом — большая удача. Проскочил, перевел дух и независимо предстал перед Осипом».

Басилашвили выход повторяет, и начинается смешная и одновременно в чем-то жутковатая игра между двумя людьми, до крайности раздраженными друг другом. Юрский идет ва-банк: он хоть и помогает раздеться Хлестакову, хоть и чистит его сюртук, но делает все так, что сомнений не остается: набивается на скандал. Ловя перчатки цилиндром, нарочно роняет их на пол, а потом выпускает из рук и цилиндр, а когда смахивает пыль с сюртука, трет щеткой платье Хлестакова с таким остервенением, что тот от боли съеживается. При этом смотрит в глаза с усердием, преданно и прямо, так что придраться к нему, формально, нет никакой возможности. Да он и знает, что Хлестаков не придерется — боится, и оттого третирует барина без зазрения совести. «Мне так все надоело,— словно говорит он,— что сил нет с тобой, постылым, возиться».

Эпизод строится на лютой ненависти друг к другу, и оттого, что ненависть лютая (две недели Хлестаков и Осип в одной комнате, да еще без денег, да еще голодные), каждое слово, каждый жест — повод для раздоров и оскорблений. К обычно играемому самочувствию — голоду — добавляется еще одно, тоже крайнее — ненависть,— и это позволяет актерам действовать неожиданно и изобретательно. Хлестаков, например, не просто отсылает Осипа за обедом, но избавляется от него. И то, что он может от него избавиться, наполняет его мстительным удовольствием. «Ты ступай туда»,— звучит у Басилашвили не нерешительно, но властно. Главное тут, что «ступай». И для Юрского главное — уйти, и оттого он (не спрашивая — куда) направляется прямо к двери.

Как и в первом акте, многое тут для нас как бы внове, но все понимается и принимается как должное. Как должное принимается из-за актеров: будь задания режиссера менее точными, основанными не на жизненной логике и обстоятельствах пьесы, но на рассудочной придумке, это тотчас сказалось бы в поведении исполнителей. Исчезла бы импровизационность, которая возникает от правды чувств и которая едва ли не больше всего радовала на репетициях «Ревизора».

Не утверждаем, что все, в конечном счете, играли одинаково хорошо, но работали все осмысленно и действовали в ситуациях пьесы уверенно и свободно. От уверенности, от того, что главное сидело в каждом крепко, можно было искать свое. Быть верным духу Гоголя, а не букве.

По букве, Осип тоже побаивался трактирщика, а по духу — он был занят не столько трактирщиком, сколько барином, которого ему еще и еще раз хотелось позлить. Юрский вышел на приказ Басилашвили безоговорочно, печатая шаг и от наглого усердия едва не

высадив дверь, но сразу же вернулся (Хлестаков и дух не успел перевести от облегчения) и нарочито громко, в упор глядя на барина, спрашивал: «Куда?» И опять не робко (как по ремарке), но с раздражением («Как, мол, мерзавец, ты еще здесь?») Хлестаков отсылал Осипа за обедом.

К этому времени и в самом Осипе кое-что для нас прояснилось — особые черты его прояснились, и оказалось, они соответствовали духу образа, а не буквальному и привычному его прочтению. Привычным было то, что Осипа, невзирая на его лень и плутовство, числили как бы антиподом Хлестакова: он олицетворял собой здравый смысл, народное начало. Театр увидел этого человека по-иному. По-брехтовски, скажем мы, и не потому, что ссылаться на Брехта теперь привычно, но потому, что именно Брехт предложил то истолкование здравого, житейского смысла, которое принял театр. По Брехту, он не здравый, то есть разумный, но приспособленный к обстоятельствам, практически цепкий и пошлый.

Товстоногов и Юрский не умиляются ни сентенциями Осипа, ни его беспардонной ловкости. Им одинаково чужд и его взгляд на деревню: «... оно хоть нет публичности, да и заботности меньше; возьмешь себе бабу, да и лежи весь век на полатях, да ешь пироги»; и его представления о Петербурге, где «жизнь тонкая и политичная: ...собаки тебе танцуют, и все что хочешь». Осип для них человек, который от земли отпал, а к городу, к деятельной жизни города не пристал и не пристанет. Не хочет пристать — так же, как его барин, и в этом их главное сходство, при всех остальных различиях.

«Промежуточность» Осипа очень важна режиссеру и исполнителю, и они хотят, чтобы она была замечена сразу. Сапоги с ушками, пенсне, белая перчатка — они только поначалу воспринимаются с недоумением, очень скоро начинаешь понимать, что они нужны Юрскому для обозначения характера. Он демонстрирует их так же подчеркнуто, как свое отношение к образу.

А сцена между тем разворачивается дальше и идет, нарастая, потому что режиссеру необходим в ней тот же накал, который привел в гостиничную каморку городничего. Чтобы все дальнейшее сложилось оправданно и обоснованно, и он и Хлестаков должны быть наэлектризованы одинаково. Хлестакова «доводит» до нужного состояния тот же Осип. Чего стоит, например, одно то злорадное удовольствие, с которым он передает Ивану Александровичу все бранные слова трактирщика: «...И барин твой плут. Мы-де, говорит, этаких широмыжников и подлецов видали... Я, говорит, шутить не буду, я прямо с жалобою, чтоб на съезжую, да в тюрьму».

Юрский выделяет и плута, и подлеца, и тюрьму (последнее особенно важно, потому что впрямую «играет» на скорый визит городничего) и произносит их с тем же невозмутимо наглым лицом, с каким раньше чистил платье Хлестакова и ронял на пол его вещи. При этом он не стоит на месте: скажет свою реплику — и скроется за дверь, будто ушел совсем, а потом снова появится — и снова скажет, будто вспомнил нечто важное и боится это важное запамятовать. После «тюрьмы» (мысль о съезжей, видно, и раньше приходила в голову Хлестакову, раз одно упоминание о ней так его пугает) Иван Александрович идет на мировую, а Осип куражится, барина не прощает. Товстоногов замечает, что на этом «раскрывается история их отношений — прошлая и будущая».

До прихода Лаврова эпизод еще длится какое-то время, однако внимание режиссера отдано Басилашвили, так как Юрский уже знает, что ему делать (репетируют, видно, не первый раз), и теперь можно лишь удивляться той точности, с которой увидены им детали поведения Осипа. Обед за барином, например, он подъедает в том же мрачно-буффонном стиле, в котором действовал раньше. Супа в тарелке осталось так мало, что он демонстративно плеснул в него воды, а потом вылил эту смесь обратно в кувшин так же демонстративно: есть ее противно, хоть в животе и урчит. А то, что урчит, это очевидно, показывается с очевидностью, потому что никак нельзя сказать: этот человек испытывает муки голода. Юрский и не

стремится к тому, чтобы мы приняли все происходящее за достоверность: ему достаточно, чтобы мы поняли, как обстоит дело, и еще поняли, что Осип зол на барина чрезвычайно, так же его презирает, как Юрский презирает своего героя.

А дальше случилось так, что Сергея Юрского мы хоть на репетициях и видели, но репетиции эти были для него скорее прогоном, нежели поисками характера. Режиссер занимался его партнерами, а Юрского принимал таким, каким он уже был. Косвенно, правда, Товстоногов разок охарактеризовал Осипа, но характеристика эта, как нам показалось, лишь подтвердила то, что мы у Юрского уже увидели. Когда Осип первый раз появлялся в доме городничего, его встречал молодой слуга Мишка. Ну, встречал и встречал, указывал, куда нести чемоданы, и попутно старался узнать, что за человек должен появиться в их доме. Юрский же этот диалог оборачивал в некую жутковатую игру, и видно было, что режиссер этой «жутью» доволен. Она отвечала общим его планам и замыслам, в которых быт, бытовое, реальное неожиданным, но внутренне обоснованным образом соединились с фантастическим, ирреальным.

«Приехал странный, экзотический человек,— сказал Товстоногов про Осипа,— как странного его и принимайте. Пусть будет мысль: если слуга таков, каков же барин?» И Юрский действительно был необыкновенен, хотя никаких особых «вольностей» себе не позволял. Только появлялся в белой перчатке, и чемодан нес почему-то на голове, и на Мишку смотрел пристально-пристально. А когда тот спрашивал, больше или меньше его барин настоящего генерала, то ничуть не смутившись, но, напротив, таинственным, быстрым и твердым шепотом отвечал: «Больше». А потом, как заговорщик, спрашивал, есть ли в доме другой выход, и совсем сбил малого с толку, вначале предложив ему вместе понести чемодан, а потом, сделав шаг-другой, почему-то ручку этого чемодана из своей руки выпустив.

Для чего вся эта игра Юрскому понадобилась? А для того, чтобы утвердиться в глазах окружающих. С самого же начала утвердиться, и утвердиться сознательно. Практического умения Осипу не занимать, и все, что может случиться, он чувствует заранее, оттого и спешит попользоваться удачей, как спешит узнать про запасную дверь.

Однако все это умозрительное объяснение образа, логическое обоснование поведения героя. «Делает» же Осипа то, что все страсти его, страсть к стяжательству прежде всего, взяты актером на пределе. В сцене с купцами он не просто слуга, который заботится о будущем и потому уговаривает барина взять подношения. Он демон стяжательства, дух его: так быстро успевает он хватать кульки и свертки, так проворно носится между оторопевшими купцами, что кажется, у него не две, а десять рук и шаги его семимильны. И голос его звучит не просительно, а зловеще-ликующе и жадно: «Подавай все! все пойдет впрок. Что там? веревочка? Давай и веревочку...»

Осип в спектакле — уже сделавшийся и сознательно сделавшийся тип. Кажется, не только о Хлестакове, но и о нем сказал Гоголь: «...Это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою, бог весть куда».

●

— Сергей Юрьевич, вы действительно подходите к работе над ролью по-новому для себя или это мне только кажется?

Ю р с к и й. Нет, не кажется. Меня всегда волновал вопрос формы, которую я в первую очередь связывал с пластикой. Теперь я считаю, что главное — стиль, и работа в определенном стиле доставляет мне наслаждение. Постараюсь объяснить. Роль Чацкого была моей любимой ролью, но для того, чтобы спектакль прошел хорошо, я должен был почувствовать эмоциональный спазм. Если в определенный момент к моим глазам не подступали слезы, я понимал, что не в форме. Цель моя была в том, чтобы крик вырвался из души. А теперь я играю Полежаева, и, если во время действия ко мне приходят слезы, они мне никак не помогают. И вызываются иными причинами. Иногда — зрительным залом: я вижу, что зритель растроган, и это

в свою очередь трогает меня. А иногда я просто жалею своего героя. Он стар, понимает, что жизнь его скоро кончится...

— А вы ничего не теряете при таком подходе к роли? Веру в происходящее не теряете?

Юрский. Напротив. Я как-то спросил знаменитого польского режиссера Эрвина Аксера (он ставил в нашем театре «Карьеру Артуро Уи»), не смущает ли его то, что, играя в пьесе польского же автора Ежи Шанявского «Два театра», я не чувствую смерти своего героя? (Мой герой, старый директор театра, по ходу действия умирает.) «Вы же не сумасшедший,— сказал мне Аксер,— почему же вы должны чувствовать свою смерть?..» И тем не менее, хоть смерти моего героя я действительно не чувствую, я гораздо больше и острее, чем прежде, существую на сцене.

— Почему?

Юрский. Потому что вижу своих героев гораздо четче, нежели видел их раньше. А Чацкого не мог разглядеть, должен был им становиться. Поэтому каждый спектакль требовал такой огромной эмоциональной подготовки. А сейчас она мне не нужна. Не нужно накапливать чувства заранее — я заражаюсь ими в процессе действия, на сцене. От этого, как мне кажется, приходит новая свобода.

— Значит, Осипа вы видите со стороны? Не стремитесь чувствовать себя слугой Хлестакова?

Юрский. Впрямую не стремлюсь. Но зато слугой чувствует себя тот, кого вы видите на сцене. Этого человека я хочу представить со всей жизненной полнотой и конкретностью...

●

А городничий между тем уже вошел в каморку Хлестакова, и перед нами впервые возникло новое лицо, введенное режиссером в комедию. То, что оно должно возникнуть, мы знали. Репетируя на малой сцене, актеры существование этого лица брали в расчет, их реакция от его появления зависела тоже, иногда зависела главным образом, однако увидеть это лицо нам довелось именно теперь. Что же это был за персонаж и откуда он взялся?

В поисках сценического выражения «иррационального», в поисках «фантастического реализма» Товстоногов прибегал и к чисто постановочным средствам. Крытый возок, вознесенный высоко-высоко, под самые колосники, черная фигура в цилиндре, крылатке и матовых непроницаемых очках, синеватый луч прожектора, озаряющий это видение холодным, мерцающим светом,— все это должно снять представление о «Ревизоре» как о бытовой комедии. И призрачный образ, точная копия той куклы, что наверху, он тоже возникает перед городничим и чиновниками не случайно. Они все время держат его в уме, и, когда ситуация становится особенно напряженной, он как бы въяве появляется перед их глазами. Но когда в финале та же фигура, но теперь уже плотная, материальная, появляется среди гостей и жандарм объявляет о приезде настоящего ревизора, «в итоге остается что-то эдакое... я вам даже объяснить не могу,— что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших» (Н. В. Гоголь).

Режиссер, конечно же, понимал, что, при всей выразительности найденного, оно могло обернуться и во вред постановке. Символ предполагает завершение, художественное обобщение чего-то, и этим «что-то» в спектакле мог быть лишь тонус жизни действующих лиц, накал страстей, ими владеющих, атмосфера происходящего. Появись фантом просто так, без внутренней на то необходимости, он мог быть воспринят хоть и сочувственно, но как нечто необязательное. А так как призрак появляется по ходу действия несколько раз, режиссерская эта выдумка могла показаться и навязчивой и прикрывающей собой актеров.

Что для нас в короткой встрече Хлестакова и городничего наиболее существенно? А то, что здесь как на ладони предстает «бессилие фактов и истин, если представления и мнения у людей уже сложились» (Н. Берковский). Режиссер поясняет: «Сила Гоголя в том, что он снимает все мотивировки». То есть Хлестаков поначалу делает все, чтобы открыться городничему, а городничий хоть и внимает ему с трепетом, но его не слышит, а слышит, напротив, то, что говорит его душа. А внятно говорит в ней одно — страх, и потому Ки-

Сцена из спектакля. В центре: городничий — К. Лавров

рилл Лавров не удивляется, когда на месте жалко лепечущего человека появляется холодная, грозная фигура. К появлению ее он готов, и коленопреклоненная поза самая для него сейчас естественная.

И тут, как нам кажется, необходимо еще раз сказать два слова о том, что, беря в качестве постоянной и главной мотивировки поведения страх, Товстоногов в каждом конкретном случае ищет для актеров столь же конкретной и действенной задачи. Почему мы верим в то, что городничий увидел в Хлестакове ревизора? Конечно, потому, что он его ждал, без этого ничего бы не вышло. Но ведь он мог и разувериться в своих ожиданиях, ведь он больше всего хотел, чтобы они не подтвердились. Здесь же буквально все говорит о том, что самые худшие предположения Антона Антоновича верны.

Не успел городничий войти в комнату, как странный человек — Осип, закинув голову и шаря вокруг себя палкой, вышел за дверь: там тотчас раздался шум и грохот, а городничий от неожиданности сел на кровать. Но не только от неожиданности: сел он еще и потому, что комната мала, а странный человек шел напролом — как тут не сесть. Мотивировка для Лаврова двойная — и психологическая и, так сказать, физическая: не хочешь, а сядешь. А второй человек, не успел Антон Антонович ему представиться, сразу взял высокий тон и начал жаловаться. Правда, он до этого бормотал, что не виноват, что заплатит, но первые фразы прошли у городничего

мимо ушей: он все еще приходил в себя от стука палки и грохота, зато все остальные были в укоризну, и укоризну справедливую. Оттого, когда Басилашвили чуть не со слезами сказал: «...Чай такой странный: воняет рыбой, а не чаем», Лавров, тоже со слезами, оправдался: «На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят холмогорские купцы...»

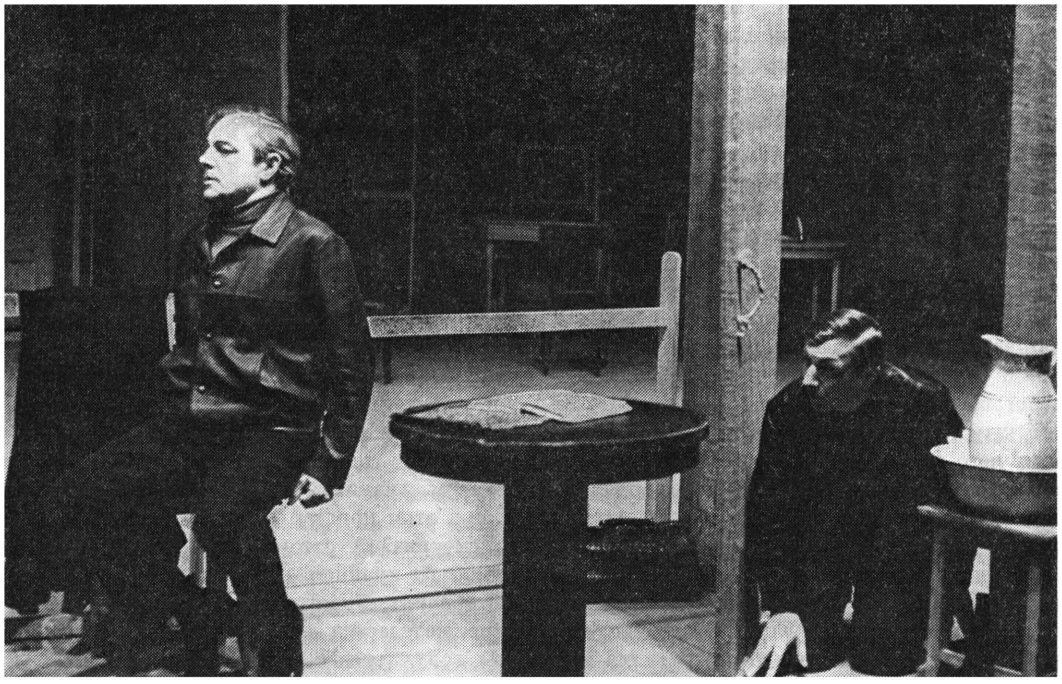
А потом диалог, если вчитаться в него внимательно, какое-то время (до того, как городничий дает Хлестакову деньги и тот их берет) строится у Гоголя так, что каждый слушает лишь себя, притом что отдельные слова из реплик собеседника это «свое» подтверждают. Городничий, например, предлагает Ивану Александровичу переменить квартиру, а тому чудится, и закономерно чудится, намек на тюрьму, и он обороняется: «Я служу в Петербурге...» Петербург же в свою очередь вызывает у городничего реплику: «...Все рассказали проклятые купцы». А Хлестаков, чтобы не идти в кутузку, кричит, что дойдет до министра. Вот тогда городничий и не выдерживает— падает на колени, и ему является фантом. И его он не удивил, и нас в этот момент тоже: все может быть...

А дальнейшее Антон Антонович воспринимал уже как игру ревизора, не желающего открывать свое инкогнито. У Лаврова же от перемены обстоятельств поменялась и задача: первая (с которой он шел) — была разузнать; вторая — дать взятку. В чудодейственной силе последней он нисколько не сомневается, к тому же у него появился шанс взятку эту всучить. Приезжий молод, не соврал Бобчинский, а «молодого скорее пронюхаешь... весь наверху».

Конец сцены строится импровизационно, хотя импровизацию, что само собой разумеется, после будут закреплять. Закреплять то, что режиссеру представится верным. Про Басилашвили он говорит, что пока много случайного, что же касается Лаврова, то к нему замечаний нет. У него, как и в первом акте, в процессе работы возникают детали емкие и неожиданные. Это потом, на спектакле, особенно на таком спектакле, что играется долго, актер лишь вызывает в себе ранее найденное состояние; сейчас же, на репетиции, он в состоянии персонажа пребывает. В том, разумеется, случае «пребывает», если есть готовность к работе и удача в ней.

У Кирилла Лаврова и то и другое присутствует, и потому возникают детали точные и неожиданные. Такая, например, деталь, как улыбка: когда он, наконец, дал Хлестакову деньги, тень ее прошла по его напряженному, измученному лицу. Улыбка была не самодовольная, не торжественная, но человеческая — так можно про нее сказать, и сказать с полным правом, потому что, повторяем, Лавров рисует не монстра, а живое лицо. «Толстоносый» — это не его герой; такое понятие о городничем для Лаврова штамп, способный низвести уровень пьесы до хрестоматийных прописей. Именно поэтому обаятельную свою «лавровскую» улыбку актер обаятельной и оставляет. Что-что, а однозначного отношения к героям ленинградский спектакль вызвать не стремится — мы не сидим в своих креслах в позе людей, которые только и знают, что брезгливо морщатся. Нет, и нас затрагивает та мысль, которую хочет утвердить исполнитель. А он хочет внушить нам: «Какая это мерзкая штука — страх; моя задача, как актера — его развеять».

Отнюдь не утрированные, но психологически точные, житейски обоснованные действия городничего не вступают в противоречие с сатирической направленностью происходящего. В том же эпизоде после «улыбки» была еще одна, столь же неожиданно найденная и столь же приставшая образу деталь. Помните, Хлестаков упоминал, что клопы, «как собаки, кусаются»? Так вот, городничий этого клопа ловил. Увидел, как тот ползет по стене, палец послюнил и клопа на этот мокрый палец наклеил. Был негодный клоп, которому и на свет не следовало родиться,— и нет его, не докажешь, что был. Как тот таракан в филипповском хлебе, которого небрезгливый хозяин на глазах у покупателя съел, а потом стал выпекать булки с изюмом, чтобы безгрешность свою подтвердить. В детали, найденной театром, есть все: и мера падения героя, и отноше-



Момент репетиции. К. Лавров — городничий, Г. Штиль — Добчинский

ние актера к происходящему, и повод для нашего с вами смеха и размышлений.

Городничий был куда как мил, Хлестаков оживал, расцветал, понимал, что в его судьбе случилось нечто необыкновенное. Спектакль и дальше сохранит в герое эту удивленную ноту, а вместе с ней мысль о том, что пущенная в ход государственная машина вначале перемалывает человека, а потом лепит из него то, что ей нужно. Антон Антонович человек уже вылепленный. Иван Александрович тоже перемолот, а сейчас создается заново, и в кого обратится — тоже можно уже распознать, но на самом дне его души есть еще что-то, что трепещет из последних сил. Когда Хлестаков, уже жених, прощается с Марьей Антоновной, на его глазах непритворные слезы. Сердце его, хоть на минутку, но с этим домом, где ему было так хорошо, с этой девушкой, которая у Теняковой не проста и не однозначна тоже. И потому, когда городничий спросил его: «Да не нужно ли вам в дорогу чего-нибудь?»— Хлестаков едва ли не с плачем воскликнул: «О нет, к чему это?» Деньги он, правда, потом возьмет и коврик для брички тоже, но как-то потерянно, без азарта, без охоты. Возьмет еще потому, что увидит сердитый взгляд Осипа, и не посмеет отказаться.

И опять-таки театр не побоится, что шевельнется у нас в душе нечто похожее на сострадание, на сожаление. Человек погублен, живая душа в нем пропала — не один ведь тут только смех. Да и как при одном смехе возникнет гоголевский вопрос: «Отчего человек, рожденный для высокого, становится мучителем и разорителем ближнего своего?»

●

Мы уже начали говорить о спектакле, потому что подробных репетиций больше не ви-

дели. Видели прогоны, и режиссер останавливал действие, когда что-то не ладилось, но больше тут ладилось, и нередко случалось такое, что только от души могло получиться. От души тех, чьей жизнью уже зажили исполнители.

Хлестаков в упоении после «фриштика» в богоугодном заведении. И губернская мадера там была, и бутылка толстобрюшки, и таинственная рыба лабардан. Все было прекрасно, и он разоткровенничался. Иван Александрович в подпитии и даже очень, однако смекнул, что разговоры о высших сферах приводят здешнюю публику в подобострастное изумление. (Товстоногов говорит: Хлестаков делает то, что от него ждут. Человек он недалекий, но интуиция у него есть — как радар. Именно поэтому начал свой рассказ с коллежского асессора, а кончил тем, что произвел себя в фельдмаршалы.)

Мизансцена построена так, что Хлестаков — над слушателями: взобрался на клавикорды и оттуда ораторствует. Но вдруг, отчетливо увидев стоящих чиновников (до этого он на них тоже смотрел, но не видел), он приказывает им сесть: «Без чинов. Прошу садиться. Я не люблю церемонии...» Положение затруднительное — стул один, а их там—шесть: и сесть нельзя, и отказаться немыслимо. И они садятся: теснясь, на краешек, опускаясь к ножкам стула, а бедный Хлопов, который, как всегда, мешкает, присаживается на колени «самому». «Что поделаешь,— словно говорит его скорбный взор в ответ на гневный взгляд городничего,— что поделаешь, я не виноват».

Пластическая группа эта так хороша, что лучше, кажется, быть невозможно. И преданность в ней, и искренность восторга — с каким вельможей имеем дело! — и легкий испуг, и еще много всего, что словами не обозначишь, но что тем не менее читается ясно, когда они вот так превосходно сидят.

Находка повторяется дважды, и во второй раз оттенок ее чуть-чуть меняется к еще большей остроте и комизму. Во второй раз чиновники уже почти не суетятся — приладились, и вроде бы так и надо: вшестером на одном стуле, но зато под благосклонным взглядом начальства.

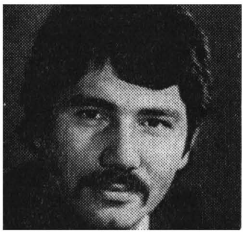
Тут важно отметить, что подобного рода подробности возникают от общего верного хода мыслей и чувств, от раскрепощенности и подготовленности актеров, и что они воспринимаются как естественные и закономерные именно вследствие верности общего. Если бы с первого эпизода ритм внутренней жизни персонажей был не так насыщен (Товстоногов говорил во время репетиции: «Темп можно медленный, но ритм высочайший»), и другая сцена, сцена взяток, тоже могла бы показаться преувеличенной.

Ну с чего, в самом деле, все реплики, которые надо скрыть от Хлестакова, судья произносит тем же громким и отрывистым голосом, каким он разговаривает всегда? И при этом пристально на того же Хлестакова смотрит? А оттого, что чиновники в состоянии крайнем — стрессовом, как сейчас говорят. Удастся им дать взятку — они на коне, не удастся — та самая тележка, о которой вслух грезит Ляпкин-Тяпкин: «О боже! вот уж я и под судом! и тележку подвезли схватить меня!»

Поэтому не кажется кощунственной, а, напротив, воспринимается как самая точная и та гамлетовская интонация, с которой Хлопов спрашивает себя: «Брать или не брать?» Режиссер удивляется: как раньше никто этого не почувствовал? Аналогия напрашивается сама собой...

И решение финального монолога тоже кажется донельзя убедительным, хотя Лавров произносит его с неподдельным отчаянием. Искренность городничего тут несомненна, а для актера несомненно, что «современность нашей работы в том, чтобы люди видели процесс жизни. Если они в него поверят, то неизбежно извлекут для себя нравственный урок».

Театр учит, как жить, а не как поступать в том или ином конкретном случае. Как поступать — примеров тому в «Ревизоре» Большого драматического вы не найдете. А как театр призывает жить, поймете, потому что и мысль его и страсть — очевидны.



Валерий Ахадов

Художник и его герой

Недавно я провел целый день с секретарем райкома партии. От осознания масштаба и количества его забот мне стало просто не по себе. Моя записная книжка к вечеру распухла. Рабочий день этого человека — 24 часа в сутки. И это не образ, а реальная действительность. Все события и встречи, происшедшие за это время, были чрезвычайно прозаичны и тем не менее чрезвычайно интересны, ибо секретарь райкома был живым воплощением сплава начал производственного и личностного, чудесного человеческого сплава.

Это был истинный, сегодняшний, современный партийный руководитель. Я подумал, что он мог бы быть хорошим режиссером или дирижером, так он умел с лета определить главное и собрать все в один пучок. Следить за его общением с людьми было наслаждением. Такая это была веселая и умелая работа. Передо мной был человек, который хочет и может сделать многое. Боеспособная единица. Человек, который находится с людьми в живом контакте. Он знает каждого, и каждый знает его. Он знает, кого нужно ругать даже за успех, а кого поддержать даже и при неудаче. И еще—он не обманывает людей. Это руководитель высокой компетентности и личностной значительности.

Но как же редко еще появляется на экране такой вот современный герой! А в жизни — в жизни их много и становится все больше.

В чем же причина или причины такого разрыва? Мы стоим на почве социалистического реализма, первый долг наш — видеть и анализировать жизнь нынешнюю и прошлую — во всей ее полноте, прежде всего отличая в ней главные процессы, главные противоречия, самые интересные личности.

Враг реализма — сиюминутность отсчета, ползучий прозаизм, барахтанье в сфере малых дел и малых мыслей, неумение выйти к своим героям на уровне проблем, а не пересказа, на уровне художественного портретирования, а не моментальной фотографии.

Особенно трудно в этом плане тем, кто разрабатывает современную тему. Ее труднее осмыслить. У нее нет временной дистанции. Ты— соучастник текущих событий. И тебе кажется, что в современности нет драмы. Вот война — это глобальная драма. И уже осмысленная. Наше же время, у которого в действительности тысячи проблем, нам, по неглубокому знанию его, кажется подчас лишенным драматического интереса. Но, очевидно, этот интерес должен прежде всего быть в нас, в наших знаниях, в нашем кругозоре, в нашем сердце. Горький когда-то говорил: «Нет красоты в пустыне, красота в душе араба», подчеркивая личностное начало во взаимоотношении художника с миром.

Я убежден, что кино будет все больше сближаться с литературой, с ее свободным и широким психологическим анализом человеческих проблем и отношений. Уже сегодня на примере среднеазиатских кинематографий можно подтвердить это предположение. Высокий уровень, например, киргизского кино не определяется ли во многом прекрасной прозой Чингиза Айтматова?

Мы, особенно молодые режиссеры, часто поверхностно понимаем реализм как сферу каждодневного человеческого быта. Он кажется нам скучным, антидраматичным, и мы придумываем чрезвычайные обстоятельства, чтобы оживить сюжет. Для раскрытия героя нужно потрясение, и мы ищем его вовне, искусственно вплетая его в повествование.

Я испытал это на себе, когда снимал картину «Семейные дела Гаюровых» — о семье таджикского крестьянина Вахида Гаюрова и его детей Баира Гаюрова, началь-

ника строительства ГЭС, и Камила Гаюрова — монтажника-высотника. Я определяю для себя тему этого фильма как тему отчего дома в широком смысле слова — от места, где ты живешь, до места твоего на земле. Эта тема мне вообще близка. Она то, что называешь «своей темой», — ответственность человека за себя и происходящее вокруг перед предками и потомками. И — перед современниками. Сохранение традиций и чуткость к прогрессу.

Очевидно, трудно просто «присвоить» себе эту тему, ибо она достаточно распространена в нашем киноматографе. Но я считаю, что новая тема — это новый художник. Это новая глубина познания. И если мне удалось хоть немного приоткрыть эту тему по-своему, я могу считать, что что-то сделано.

Так вот, еще раз о драматизме. Когда я решил, что сюжет фильма антидраматичен, я не стал усложнять задачу «походом вглубь», а попытался облегчить ее введением чрезвычайного события — Камила Гаюрова решено было убить. Хорошего человека! В общем-то ни за что ни про что. Но сейчас я ясно понимаю, что такие акции по отношению к нашим героям — от бедности, от неумения мыслить масштабно, видеть характеры и проблемы глубоко и подробно, а не в сконструированных чрезвычайностях. Нужно идти в глубь человека. В одном дне каждого человека, если пристальнее его рассмотреть,— миллион эмоций и проблем, фокусирующих эпоху. Способность проникать в глубь проблем и человеческих отношений — свойство режиссеров-мыслителей, умеющих соизмерять своих героев с масштабом времени, вплетать их частную жизнь в жизнь страны, общества, государства, рассказывать их историю как историю общезначимую, на уровне проблем века.

Как, например, Толомуш Океев решает тему, казалось бы, набившую оскомину в кинематографе — тему борьбы с кулаками в первые годы Советской власти? Он показывает не просто и не только социальное противоборство людей, но и трагедию этого противоборства.

Когда в финале картины мать убитой героини берет за руки детей и уходит с проклятого места, и злодей, совершивший это преступление, плачет, глядя ей вслед,— фильм вырастает до уровня большого искусства, осмысления человеческой жизни в масштабах времени, философского осмысления. Человек, совершивший убийство, понял социальную правду этой женщины. И это его новое понимание, пусть недолгое, потрясает, ибо сдвиг человеческого сознания, момент истины открывает нам глубины человеческого «я».

Силой эмоционального воздействия пренебрегать ни в коем случае нельзя. А некоторые наши фильмы стали терять эмоциональность, и это настораживает и огорчает, потому что кино должно воздействовать на чувства.

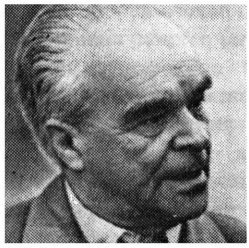
Кино, как известно, искусство массовое. И я всегда думаю о зрителе, когда делаю фильм, и считаю это обязательным условием работы режиссера в кино. Без внутреннего контакта с аудиторией экран мертв.

Фильм Т. Океева — о прошедшем этапе советской истории. И, конечно же, невозможно впрямую заимствовать творческие решения, которыми режиссер выразил драматизм событий — драматизм того времени. Однако умению острым взглядом художника проникать в глубинные пласты социальных и личностных конфликтов, находить для их выражения точный, емкий, концентрированный и эмоциональный художественный образ — этому мастерству обязательно надо учиться. Только владея таким умением, мы сможем достойно воплотить в наших лентах время и его героев — во всей их реальной сложности, драматизме, красоте, устремленности в будущее.

Что касается меня лично, то надеюсь, что следующей моей работой будет фильм о таком именно человеке — современном партийном руководителе, с которым я не так давно провел напролет весь его рабочий день.

Сделать такую картину — для меня не просто долг советского кинематографиста, но — непреложная внутренняя потребность.

Душанбе



Марк Донской

Диалектика борьбы

В Отчетном докладе на XXIV съезде КПСС Л. И. Брежнев говорил, что не может быть победы коммунистической морали без решительной борьбы с такими ее антиподами, как стяжательство, взяточничество, тунеядство, пьянство, клевета и тому подобное, и что борьба с тем, что мы называем пережитками прошлого,— это дело, которое требует к себе постоянного внимания партии, всех сознательных сил нашего общества.

Разговор о том, как кинематограф участвует в этой борьбе, мне хотелось бы начать словами Максима Горького, человека, с творчеством которого связан немалый кусок моей жизни в кинематографе:

«Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтоб оно стало еще лучше, преувеличивать плохое — враждебное человеку, уродующее его,— чтоб оно возбуждало отвращение, зажигало волю уничтожить постыдные мерзости жизни, созданные пошлым, жадным мещанством. В основе своей искусство есть борьба з а или п р о т и в, равнодушного искусства — нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не «фиксирует» действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает».

С точкой зрения великого писателя совпадает, думаю, не только моя точка зрения. Ибо доказано жизнью: где нет страстности, нет полнейшей творческой самоотдачи — там нет искусства. Необходима глубокая вера, что созданное тобою нужно людям, что голос твой с экрана слышен, что биение сердца, взволнованность твоей души находит отзвук и в зрительских сердцах. Творить можно только так.

И стократно должны возрастать сила и действенность нашего искусства там, где речь идет о тех негативных явлениях, которые несовместимы ни с нашим образом жизни, ни с нашей моралью, ни с нашими убеждениями — со всем тем, что для нас свято и непреложно.

Утверждение нового, гармоничного, совершенного немыслимо без постоянной, настойчивой борьбы с тем, что мы называем пережитками прошлого. Всем сердцем принимая это новое, стремясь к нему, нельзя оставаться равнодушным к его антиподам, его врагам, мешающим двигаться вперед. Утверждение — это всегда еще и спор, всегда борьба. Ощущение этой борьбы, ее накал, ее энергия должны постоянно присутствовать в нашем искусстве, даже и в таких произведениях, которые формально не касаются «родимых пятен», пережитков и «теневых сторон». Это ощущение должно сообщать искусству особый нерв, и пафос утверждения тогда не останется пафосом декларативным, он станет пафосом борьбы.

Собственно, я не открываю «Америк». Это ведь сама суть лучших традиций советского искусства, искусства социалистического реализма. И сегодня было бы упрощением, думая о наших будущих фильмах, ставить вопрос так: вот этот фильм мы посвятим теме становления нового человека, а этот — борьбе с пережитками прошлого. Рассуждая подобным образом, мы обязательно сделаем один фильм слишком «голубым», беспроблемным и аморфным, а другой будет угнетать зрителя неоправданным сгущением красок, пусть даже и вполне «реалистичных». Партия же зовет нас к созданию произведений диалектичных, сложных, многослойных, как сама жизнь, произведений, которые бы будили мысль зрителя, а не просто морализировали и давали рецепты.

Я вспоминаю героев, с которыми мне довелось встретиться в своем творчестве. Вспоминаю красивых и гордых людей: юного Максима Горького из кинотрилогии о жизни писателя, «закаленного, как сталь» Павку Корчагина, не покорен-

ных фашистами Тараса и Олену Костюк, вспоминаю сельскую учительницу Варвару Васильевну Мартынову, и мать, взрастившую вождя революции, Марию Александровну Ульянову. Фильмы о них были фильмами утверждения. Но это были и фильмы борьбы, потому что все эти герои жили и раскрывались перед нами прежде всего в борьбе.

Я много ездил по стране, встречался с моим современником — зрителем, которому показывал свои работы, беседовал с ним, наблюдал в труде. И чем больше узнавал, тем больше убеждался: он мог бы стать героем любого произведения, повествующего о красоте души и щедрости дел рабочего человека. И обязательно — о борьбе с отжившим, с тем, что нам мешает в других, да и в самих себе тоже. В борьбе, которая никогда не утихнет, ибо она определяет движение общества вперед, его постоянное совершенствование. Процесс этого совершенствования, его темпы, характерные для нашей страны, строящей коммунизм, поражают весь мир. Одна из причин тому — именно настойчивость и целеустремленность, с которой мы искореняем наши недостатки, пережитки и в людях и в обществе в целом. Наше киноискусство в последние годы стало смелее вторгаться в круг самых острых и животрепещущих проблем, которые стоят сегодня перед нами. Это та смелость, к которой нас призывало Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», и нас не может не радовать, что все больше становится фильмов, которые вызывают споры о жизни и ее проблемах, в том числе споры и о явлениях, отживающих свой век. Такие картины, как «Обвиняются в убийстве», «Без права на ошибку» и «Афоня», вызывают праведный гнев против тех, кто нелепо и бесцельно растрачивает свои жизни. Они заставляют нас задуматься об общей нашей ответственности за все, что происходит рядом с нами.

Вспоминаю и другой фильм последних лет — шукшинский рассказ о трагически загубленной человеческой жизни в фильме «Калина красная». Это произведение необыкновенного эмоционального воздействия. И хотя, если подходить формально, повествует оно о «теневой стороне» жизни, о человеке, поставившем себя вне общества,— речь там идет прежде всего о том, как невыносима такая судьба, как не может жить человек без людей, без добра, без всех тех ценностей, которые составляют душу нашего социалистического общества. Это фильм о жажде возрождения, и потому произведение, повествующее о явлении «отрицательном», стало одновременно произведением страстного утверждения.

Такую диалектику несет в себе истинное искусство, рожденное живой страстью, мыслью и волей художника. Она востребована самой жизнью, в которой нет только «черного» и «белого». Художник, если он не равнодушен к жизни, эту диалектику должен, так сказать, впитать с молоком матери.

В этом свете меня, старого профессионала, очень волнует только еще вступающая в кинематограф творческая молодежь. Есть в ее среде по-настоящему талантливые люди, и это радует. Таких узнаешь по трудолюбию, по чувству постоянной неудовлетворенности сделанным, по мучительно-радостным поискам своего сокровенного слова в искусстве.

Но есть, к сожалению, и другие, которым мы, старые кинематографисты, ни в вузе, ни в стенах студии, по-видимому, не сумели внушить священного трепета перед таинствами нашей высокой и благородной профессии. Такие идут работать в искусство, как на конвейер. Им все равно, что ставить, о чем говорить — они подчас охотно берутся за темы нужные и важные, темы, стоящие, как принято говорить, «на передовой линии» — но не потому, что хорошо их знают и ими взволнованы, а потому, что с такими темами легче «запуститься», в них порою легче прощают художественные огрехи. Равнодушные руки рождают фильм холодный, не освещенный тем самым пламенем борьбы, которое сообщает произведению жизненный нерв, пафос и энергию. И тогда экран заполняет безнадежно «серый цвет». Что за ним? Ради чего создано произведение? Не

разглядеть ни оком, ни сердцем. Так рождается и в самом нашем искусстве кино то самое зло, которому мы — по зову партии — должны объявить самый решительный протест, решительное гражданское и художественное неприятие.

Мы очень добрые люди. Иногда, пожалуй, даже чересчур. Доброта — прекрасное качество человеческой души, но не надо страшиться гнева и беспощадности, не надо бояться пусть суровой, но п р а в д ы в искусстве.

Я всегда считал и не раз говорил об этом: истинное искусство должно созидать. Должно нести людям не только радость общения с ним, но и самые высокие идеалы, веру в силу и разум человека, в мужество его, благородство и красоту. Но, утверждая, искусство обязано еще и уметь критиковать, высмеивать все то, что нравственно несовместимо с высоким званием творца прекрасного — Человека.

Здесь сегодня для нас, кинематографистов, поле битвы, наш передний край борьбы за самое главное — высокую коммунистическую мораль советского человека, за те нравственные нормы, в духе которых воспитывает советский народ ленинская партия.

Мы, художники экрана, гордимся высокой миссией своего искусства. Нам выпала честь работать на решающем направлении: ведь формирование людей нового, коммунистического склада — главная цель всех усилий партии и народа.

Александр Буримский

Пятилетка в действии

Программа развития нашей страны в девятой пятилетке поражает размахом и масштабностью планов — экономических и социальных,— охватывающих все сферы жизни советского человека. Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев отмечал в речи перед избирателями Бауманского избирательного округа, что годы, прожитые страной в девятом пятилетии, были наполнены напряженной творческой работой партии, нашего рабочего класса, работников сельского хозяйства, интеллигенции и всего народа по решению исторических задач, поставленных XXIV съездом КПСС: «Мы сделали крупный шаг по пути коммунистического строительства».

Для научной кинопублицистики здесь обширное поле деятельности. Все знают, что НТР таит богатство тем, увлекающих своей проблематикой, возможностью аналитически подойти к каждому значительному явлению нашей жизни, каждому факту истории пятилетки и оценить их с позиций тех грандиозных планов, которые разработаны нашей партией. Причем оперируя фактами сегодняшнего дня, нам надо проявить особое внимание к тем явлениям нашей производственной жизни, которые тесно связаны с перспективами пятилетки будущей, рубежи которой наметит XXV съезд КПСС.

Другой очень важный аспект разговора — и он должен найти место на научно-популярном экране — это рассказ о науке, о ее особой роли в нынешнее время, о тех творческих стимулах, которые появляются от внедрения научной мысли во все сферы производства.

Наш творческий коллектив студии «Центрнаучфильм» работает над большим научно-популярным фильмом — «Итоги девятой пятилетки». Основную проблематику картины, ее пафос и публицистическую направленность должны определить слова, сказанные Л. И. Брежневым на XXIV съезде КПСС: «Перед нами, товарищи, задачи исторической важности: органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, шире развить свои, присущие социализму формы соединения науки с производством». Мы хотим попытаться показать, как на практике

происходит процесс превращения науки в «непосредственную производительную силу».

В фильме мы обратимся к ученым, нашим видным специалистам в области экономики, с просьбой охарактеризовать стратегическую линию хозяйственного развития страны.

А съемки охватят многие ведущие предприятия.

Зритель побывает в районе строительства Саянского комплекса, в который войдет свыше ста различных предприятий — каждое из них представляет целую отрасль промышленности. Так под Минусинском на одной строительной площадке возводятся сразу двадцать электротехнических заводов, а мощность будущего вагоностроительного завода возле Абакана составит 40 тысяч вагонов в год.

В рассказ о Саянском, Байкало-Амурском комплексах войдет напоминание о героике прошлого, о тех людях, которые своим трудом в годы первых пятилеток заложили фундамент великих строек коммунизма.

Вообще временные структуры фильма очень сложны. Такова уж особенность нашей современной жизни, что в каждом ее проявлении как бы встречаются прошлое и будущее страны.

В условиях научно-технической революции автоматизация управления народным хозяйством приобрела первостепенное значение. Таким гигантом, как, например, Камский автомобилестроительный завод, уже нельзя управлять старыми средствами. Поэтому мы вводим в ткань картины рассказ о строительстве вычислительного центра на КамАЗе, которому предстоит рассчитать десятки технологических процессов, координировать работу сотен заводов-смежников. Он будет определять задание и темп работы, а также необходимые ресурсы, давать целый ряд рекомендаций по различным вопросам организации производства.

Важнейшей особенностью девятой пятилетки было развитие и углубление процесса социалистической интеграции стран — членов СЭВ. И поэтому киногруппа, осмысляя это перспективное явление нашего времени, искала пример сотрудничества, который бы наиболее полно отразил его самые существенные черты. Интернациональная стройка «Норд» — это СЭВ в действии. Здесь в городе Лумбине, в Германской Демократической Республике, где сооружается атомная электростанция мощностью в три с половиной миллиона киловатт, нам предстоит записать несколько интервью, взятых у молодых участников этой стройки — поляков, чехов, венгров, русских, которые расскажут о работе и дружбе, рожденной в совместном труде.

Встречи, беседы с людьми — это, пожалуй, самое замечательное, самое поучительное, что дает нам работа над фильмом. Помня ленинские слова, сказанные вождем революции еще на заре развития нашего государства: «Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на д е л е строит нечто н о в о е в своей будничной работе...», мы стремимся раскрыть талант наших людей, показать, что главным богатством и главным завоеванием нового общества является свободный творческий труд.

Встречая XXV съезд КПСС, наш народ заинтересованно и горячо обсуждает недавно опубликованный проект «Основные направления развития народного хозяйства СССР на 1976—1980 годы». Десятая пятилетка будет пятилеткой качества, дальнейшего развития общественного производства и повышения его эффективности, ускорения научно-технического прогресса, роста производительности труда. Научно-популярному экрану предстоит активная работа по освещению научных и технических проблем, связанных с претворением в жизнь социально-экономической политики партии. Наши лучшие творческие силы должны быть отданы этой работе.

Ю. Ханютин

Документальный фильм — что нового?

Программа короткометражных фильмов IX Московского международного фестиваля была обширной, быть может, даже слишком обширной. (Об этом разговор пойдет позже.) Но запасясь временем и желанием, можно было увидеть немало значительных и интересных картин. Тем более что в рамках короткометражного фестиваля показывались еще и программы фильмов, премированных в Кракове и Оберхаузене, были представлены лучшие картины Лейпцигского фестиваля, а также две американские полнометражные документальные картины, награжденные «Оскаром» в 1974—1975 годах. Можно поэтому с полным основанием предположить, что в фестивальные дни в Москве показывалось наиболее примечательное в мировой документалистике последних двух лет.

Это дает возможность не ограничиваться лишь обзором конкурсной программы, а попытаться рассмотреть тенденции, характерные для развития современного документального кино. Итак, что же нового, значительного, перспективного накопила мировая прогрессивная документалистика к рубежу 1975 года?

●

Всматриваясь в сегодняшнее документальное кино, убеждаешься, что в своем развитии оно идет параллельно кино игровому, а значит, главные особенности современного кино обусловлены не столько внутренними механизмами его эволюции, столько определены глубокими социальными закономерностями.

В самом деле, политический фильм — знамение сегодняшнего игрового кино — столь же властно вторгается в кино документальное. Возрождение крепкого сюжетного фильма — это тоже примета обоих видов кинематографа. В документальном кино с той же примерно частотой, что и в игровом, появляется «кино в кино» и другие формы условности.

С другой стороны, документальный фильм еще в большей степени, чем игровой, испытывает давление телевидения. В одних случаях он сознательно идет с ним на сближение, в других — стремится обособиться и испытывает это влияние, так сказать, «от противного».

Рассмотрим эти тенденции отдельно и подробнее.

От фиксации к анализу

Современное документальное кино доказало свою связь с главными процессами времени именно потому, что стало политическим. Борьба против колониализма в странах Африки и Латинской Америки, классовые бои — кровавые и бескровные — на улицах и фабриках европейских городов, схватки с неофашистами — темы и материал документального экрана. Плакаты и поднятые кулаки, колонны демонстрантов, движущиеся навстречу шеренгам полиции, ораторы на трибунах и толпы на митингах — его постоянные мотивы.

Репортаж по следам событий, во время событий — самый действенный и распространенный жанр политического фильма. Причем, все чаще появляется репортаж незапланированный, в спонтанности своего движения выражающий стихийность самих событий.

«Брешия, 74». Митинг протеста против тер-

«Брешия, 74» (Италия)

рористических актов неофашистов. И вдруг взрыв бомбы на площади. Восемь человек убито, около ста ранено. Никто специально не снимал это покушение. Но фотокамеры репортеров, присутствовавших на площади, зафиксировали раненых на брусчатке мостовой, опрокинутую взрывом женщину, искаженные страхом и болью лица людей. Магнитофон, записывавший речь оратора, записал и звук взрыва, а потом его же срывающийся голос: «Сохраняйте спокойствие! Сохраняйте спокойствие! Освободите дорогу санитарным машинам!»

Так средства массовой коммуникации, окружающие современного человека, неумолимые свидетели его жизни и смерти, с а м и как бы непроизвольно начали этот репортаж (как в свое время камера кинолюбителя Запрудера зафиксировала убийство Джона Кеннеди, а телекамеры — убийство Роберта Кеннеди). А потом уже в дело включились киногруппы Коммунистической партии Италии. Члены группы сняли прощание с жертвами диверсии — вся Брешия проходит около гробов, слезы, прощальные поцелуи,— запечатлели митинги протеста по всей Италии, демонстрации в Милане, Риме, Неаполе. Начавшийся спонтанно репортаж четко обрисовал коллизию: нерешительность правительства, когда страх перед левыми силами мешает принять жесткие меры против ультраправых террористов, и организованность и массовость прогрессивных сил, говорящих «нет!» фашизму.

Стремление проникнуть в сердцевину явления, не ограничиваясь его внешними приметами,— характерная черта современного репортажа. «Порт Лимон, май 1974» — само название костариканского фильма указывает на его репортажный характер. Действительно, это как бы мгновенный снимок социальной беды, упавшей на город и страну — жертву колониализма. Улицы, заваленные мусором, полунагие дети роются в отбросах, халупы на сваях стоят в мелкой воде — если будет большой прилив, их смоет. Безнадежность и отчаяние повисли над портом Лимон. Но авторы не только фиксируют, они и анализируют, раскрывают проблемы занятости, жилья, обеспечения товарами, очерчивают круг безнадежности: нищета не дает молодежи возможность получить образование, а отсутствие специальности закрывает путь к прилично оплачиваемой работе.

Документами обвинения колониализму и призывом изменить существующее положе-

ние дел стали и венесуэльский фильм «Два порта и одна гора» и снятый подпольной группой южноафриканских документалистов страшный отчет о положении негров в ЮАР — фильм «Последняя могила в Димбазе». Внешне сухой, подчеркнуто объективный, фильм этот содержит репортаж об условиях жизни в негритянском гетто. Скопище лачуг под беспощадным африканским солнцем — выжженная земля, потрескавшиеся от лихорадки губы детей, а на местном кладбище каждый день прибавляются новые детские могилы. В фильмах о Лимоне, о Димбазе, о Намибии («Намибия — обманутое доверие») довольно много текста, однако всегда очень делового, сухого, как в отчетах. И цифры, факты. А в итоге — «бесстрастная» информация об уничтоженных в Намибии племенах, статистика детской смертности в Димбазе действуют сокрушительно, бьют сильнее всяческих эмоциональных всхлипов и выкриков.

Рядом с репортажем, фиксирующим исторический момент, определяющим его значение, все чаще появляются фильмы-наблюдения, отражающие не событие, а процесс. Пожалуй, наиболее показателен в этом смысле фильм швейцарских документалистов «Забастовка — не воскресная школа». Маленькая фабрика фортепьяно Бургера и Якоби. Всего 50 человек рабочих. Все вроде по-домашнему. Но за этой патриархальностью — жестокая эксплуатация, стремление натравить рабочих-швейцарцев на итальянцев и наоборот, отказ подписать договор с профсоюзом, выплачивать тринадцатую зарплату. И вот 10 июня 1974 года фабрика забастовала. С этого момента камера не покидает арену событий. Она следит за лицами рабочих — задумчивыми, тревожными; бастовать в Швейцарии — дело непривычное, говорит один из ветеранов производства. Аппарат снимает закрытые ворота предприятия, пикет рабочих на улице, он заглядывает в кабинеты дирекции, и зритель видит взбешенного главного инженера, угрожающего ответить увольнениями на «шантаж рабочих». Но главное, самое важное в фильме — процесс политического созревания рабочих. От неверия в забастовку как в метод борьбы к отчаянному решению прекратить работу, потом война нервов — кто кого, потом радостное удивление, когда трудовая Швейцария оказала решительную поддержку бастующим товарищам. Потом снова мучительные колебания, когда профсоюз требует компромисса. Долго и пристально вглядывается камера в лица людей, вместе с ними как бы взвешивая, колеблясь, решая... И наконец, мучительное разочарование: компромисс оказался ошибкой, эксплуатация усилилась, зачинщиков выгнали, итальянцев поставили в еще более тяжкие условия по сравнению с коренными жителями. И все-таки рабочие не теряют мужества. «Если бы сегодня все началось снова, дело пошло бы по-другому, — говорит старик настройщик. — Нет, все-таки забастовка хорошее дело, полезное!»

Фильм построен в основном на крупных планах рабочих. Причем, очевидно, экономя пленку, авторы снимают лишь начало синхронных интервью, а дальше на стоп-кадрах звучит закадровый голос рабочих. И только изредка скупо показывается уличка старого города, скромная рабочая квартира, коридор фабрики, зал, где происходит собрание. Главное для кинематографистов — лица, реакции, движение мысли. А в результате картина становится как бы школой классовой борьбы, в ней подробно исследуется расстановка сил, психология и поведение участников, даются ясные, четкие политические выводы и рекомендации.

Вот это стремление соединить репортажную фиксацию с социальным анализом и есть, пожалуй, то новое, что проявилось за последнее время в политическом репортаже и в политическом фильме вообще.

Мы видим, как меняется его география. Раньше объективы кинематографистов были направлены на Южный Вьетнам, сейчас камеры нацелены на Чили и Португалию. Кинодокументалисты сегодня — интербригадовцы, они там, где поднимают голову фашизм и реакция. Они вступают в бой и отдают, если нужно, свою жизнь, как отдал ее шведский оператор, не опустивший камеру под дулом автомата чилийского путчиста.

Но меняются не только географические центры, меняется сам кинематограф. Он становится более аналитичным, не только показывает события, а и вскрывает причины. Это особенно ясно видно на примере сделанных в последний год фильмов о Чили. От негодующих репортажей, от скорбного яростного реквиема, созданного Альваресом, кино переходит к фильмам-размышлениям о том, как произошел, как мог произойти путч. От вопросов — к ответам.

Одним из таких ответов является фильм чилийского режиссера Гастона Анселовичи «Кулаки и пушки». Полтора часа идет эта картина, рассказывающая трагическую и славную историю рабочего движения в Чили. Архивные документы и актерские досъемки, сегодняшняя хроника и фото — все использует режиссер, чтобы показать и компрадорскую психологию чилийской буржуазии, всегда готовой продаться за доллары, изолированность армии, используемой властями как карательная дубинка против трудового люда, стихийные восстания рабочих, всегда заканчивающиеся неудачей из-за раздробленности движения, отсутствия связи с крестьянством.

Новый фильм, посвященный Чили, сделали Шойман и Хайновский. «Чистый путч» — картина примечательная для сегодняшней документалистики сочетанием точного, холодного, хирургически виртуозного анализа политической ситуации, предшествующей путчу, и эмоционального отношения к происходящему. Горечь и любовь окрашивают вступительные кадры фильма, где появляется Альенде — спокойный, улыбающийся, он машет рукой проходящим в демонстрации людям; эти кадры идут беззвучно, не слышно голосов, аплодисментов, топота ног, только редкие музыкальные аккорды: кадры-воспоминания, прощания, реквием по герою. А потом руководитель ЦРУ мистер Колби — темные очки, резкий профиль, лица почти не видно. Авторы так и не покажут его — это человек-функция. И от его очков — к очкам Пиночета. Здесь интонация рассказа меняется, становится саркастической.

Шойман и Хайновский следуют принципу, открытому ими еще в «Смеющемся человеке»— они провоцируют отрицательных персонажей на откровенность и заставляют их саморазоблачаться. Они разработали такую методику постановки вопросов, при которой можно с предельной законченностью выявить политическую, классовую, психологическую суть интервьюируемого. Так раскрывался в их фильме «Война мумий» организатор забастовок в промышленности господин Басан, так позирует в картине «Я есть, я был, я буду!» господин Пиночет, оправляя мундир, оглаживая складки. Так в новой картине Шойман и Хайновского «Чистый путч» появляются руководитель штурмовых отрядов чилийских фашистов Осса, худощавый, с длинным невыразительным лицом, приклеенной улыбкой и жесткими, несмеющимися глазами, и председатель профсоюза владельцев грузовиков, организатор экономического хаоса в стране — взбесившийся лавочник, и начальник штаба хунты, объясняющий, как скрывали продовольствие, чтобы создать трудности правительству народного единства. Разные силы встают за спиной Пиночета. Авторы вскрывают, разоблачают роль ЦРУ в трагических событиях, обрушившихся на Чили, но в то же время их фильм ясно доказывает, что у чилийского фашизма была и своя база, и не только аристократические «львы», не только компрадорская буржуазия, но и ущемленные мелкие собственники. Фильм раскрывает сущность классовой позиции, занятой этими социальными группами, показывает меру классовой ненависти, которую они питали к революции. Да, председателю профсоюза владельцев грузовиков шли деньги от ЦРУ за каждый день срыва перевозок продуктов. Но глядя на этого человека, понимаешь, что он и сам пожертвовал бы на время своими прибылями, чтобы «защищать право быть свободным предпринимателем».

«Чистый путч» — это история неудавшейся попытки легальными методами сбросить правительство Альенде. Но в картине показано и то, почему произошел, мог произойти путч военных. Так политический фильм переходит в картинах Шойманa и Хайновского к анали-

зу, к попытке понять ту типологическую ситуацию, при которой к власти может прийти реакция, те исторические условия, когда может временно восторжествовать фашизм.

Фильм Шоймана и Хайновского ясен и точен по мысли, и именно поэтому авторы позволяют себе свободную композицию с отступлениями в прошлое, с рефреном — цитатами из показаний Колби перед конгрессом, с лирическим вступлением. И с «облитым горечью и злостью» послесловием, прослеживающим судьбу, дальнейшую эволюцию участников «чистого путча».

Мистер Колби выбрал «меньшее для него зло» — военную хунту. Это выражение и дало заглавие последней части: «Меньшее зло — Сантьяго, 75». Автоматные стволы и каски на улицах городов. Охраняемый вход в аристократический клуб «львов»; руководитель «национальной партии», самодовольно рассуждающий о том, что «Чили станет уроком для Запада, стоящего перед угрозой марксистской диктатуры»; демократы, быстро перекрасившиеся в сторонников «твердого» правительства (как точно совмещают режиссеры два лица Серхио Диаса — до переворота сторонника политического плюрализма и сегодняшнего, подводящего резоны под запрещение политических партий), новые хозяева, распродающие Чили иностранным монополиям, и Пиночет, недвусмысленно заявляющий, что режим держится на штыках, и если поставить у власти гражданское правительство, то оно через два года станет марксистским.

Картина Шоймана и Хайновского — свидетельство художественной зрелости коммунистической, партийной публицистики.

Очень интересен и фильм Питера Дэвиса «Сердца и умы», который был удостоен «Оскара» как лучший американский полнометражный документальный фильм 1974 года. Ему была присуждена и международная премия имени Жоржа Садуля, а его демонстрации не раз вызывали скандал. Премии были заслуженны, скандал — неизбежен.

«Сердца и умы», пожалуй, самый значительный и самый беспощадный фильм об Америке, сделанный самими американцами. Он посвящен грязной вьетнамской войне. Но вряд ли сегодня фильм «просто о Вьетнаме» мог бы вызвать такую бурю в американском обществе, какую вызвала картина Питера Дэвиса. Ее взрывчатая сила в другом. Вьетнамская авантюра — это тот полигон, та критическая ситуация, которая позволяет авторам подвергнуть беспощадному рассмотрению политические концепции, начиная с конца второй

«Героическая симфония» (Венгрия)

мировой войны утвердившиеся в США, увидеть оборотную сторону многих освященных временем традиций и идеалов американизма, попытаться понять, где проходит грань между любовью к своей стране и шовинизмом, что означает война в современном мире для убийц и для жертв.

Но фильм — не только крупное политическое и общественное явление. Значительность темы, широта и глубина концепции соединились в нем с эстетической зрелостью. Я не сказал бы, что фильм открывает новые пути в документалистике. Но он собирает воедино лучшее, что накоплено в ней к сегодняшнему дню. Фильм в известном смысле слова можно рассматривать как энциклопедию приемов и методов документального кино, не реестр, не механическое их собрание, а именно энциклопедию, где каждый прием органично определен содержанием и где — это уже ново — общая структура обусловлена телевизионными методами. В этом смысле картина Питера Дэвиса, может быть, дает модель одной из типических структур документального фильма завтрашнего дня.

Картина начинается идиллическими кадрами сегодняшнего мирного Вьетнама: уборка урожая, крестьяне в широкополых шляпах работают в поле, бегут дети. А потом от этого сегодняшнего дня идет ретроспекция в прошлое — на двадцать лет назад, к параду победы — прием, часто употребляемый в современном документальном кино, стремящемся дойти «до корня вещей».

А потом, встык, первое интервью с крупным политическим деятелем США (потом их появятся на экране десятки) — Кларком Клиффордом, бывшим военным министром. Он вспоминает: «Когда окончилась война, у нас была армия, флот, и мы считали себя державой, которая должна управлять миром». И словно иллюстрируя его слова, идут солдаты с песней: «На этот раз мы пройдем по миру и не опустим оружие». Таков один из структурных принципов фильма: в нем много интервью, но ни одно из них не продолжается слишком долго, ни одно из них не утомляет. Для этого интервью режутся на короткие куски, одни и те же люди снова появляются на экране. когда это нужно для развития сюжета, а кроме того, каждое интервью отыгрывается по контрасту или по сходству с изобразительным материалом.

Это существенно и является итогом долгого романа документального кино с синхронными интервью. Еще 10—15 лет назад синхронное интервью, к тому же если оно бралось в непринужденной обстановке, само по себе уже казалось творческим достижением. Но вот прошло не очень много времени и синхроны заполонили экран. Теперь говорят все: ученые и рабочие, домашние хозяйки и пенсионеры, работники прилавка и школьники, говорят долго, со вкусом. И, как правило, не обладая ораторскими навыками, сообщают такую информацию, которую за них лучше мог бы сообщить диктор. В итоге интервью лишились индивидуальности, не выражают характера человека, а стали способом информации о фактах, потому их так часто становится трудно, утомительно слушать.

В картине «Сердца и умы» интервью, сообщающие факт или точку зрения автора, очень коротки. Так, как коротки появления на экране Трумена, Даллеса, которые спешат высказаться об «угрозе коммунизма», Бидо, рассказывающего, как американцы предлагали ему две атомные бомбы для Вьетнама — не три, не одну, а именно две; Эйзенхауэра, Кеннеди, Никсона — все они считают необходимым «удерживать позиции» в Индокитае.

Но главное место занимают интервью другого рода, открывающие психологию, мировоззрение человека, растленного войной, милитаризмом, шовинизмом. Это беседы патентованного «вьетнамского героя» капитана Коукера — он выступает в парадном мундире, с орденами перед американскими дамами, перед учащимися колледжа — бывший летчик, побывавший в плену, он — воплощение того американца, который видится в мечтах Пентагону: «Меня вела вера в мою семью, в моего бога, в мою страну», «Вьетнам? О да, это прекрасная страна, если бы не вьетнамцы». Коукер говорит простодушно, без заготовленного текста — и понимаешь, что это и есть

его кредо, кредо «супермена» и расиста. И детские лица, восхищенно глядящие на «героя».

За Коукером выстраивается целая цепь. Пожилая чета — они потеряли во Вьетнаме сына, выпускника Гарварда. Портрет в траурной рамке на столе, модель самолета, на котором он летал,— семейные реликвии людей, свято верящих, что их сын погиб не напрасно, что они отдали его ради спасения Америки.

И еще один тип интервью — с людьми, в которых мы воочию видим психологический перелом. Летчик, бомбивший вьетнамские деревни, объясняет: когда летишь на скорости тысяча километров, не видишь результатов обстрела, не видишь пламени, не слышишь стонов умирающих, ты «просто специалист», который должен хорошо выполнить поставленную перед тобой техническую задачу: ты пилот и должен доказать свою высокую квалификацию. Потом эту мысль Рэнди Флойда, сделавшего 98 боевых вылетов, повторит его коллега: современная война — это техническое задание, это показания приборов, это твои четкие реакции. И он же скажет глухо, вытирая глаза: «Как-то не приходит в голову, что это может случиться с твоими детьми. Не приходит в голову, что такое напалм». Но важно не только, ч т о он говорит, а и то, в каком месте фильма это сказано,— после, может быть, самых страшных кадров: по дороге бежит девочка в струпьях от напалма, бежит женщина, а на руках у нее ребенок, с которого свисает обожженная кожа.

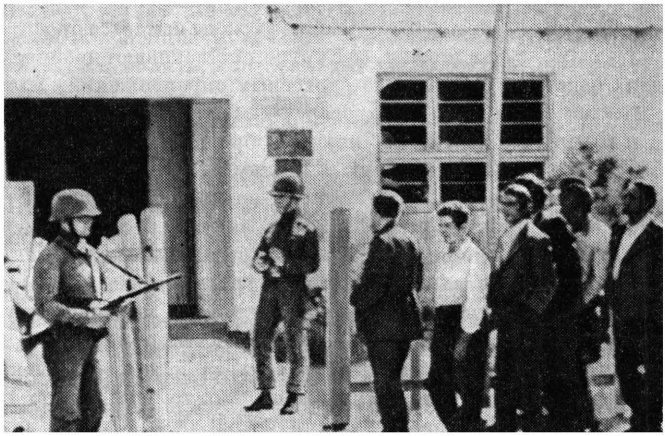
Вот здесь еще один прием, примененный автором фильма. Интервью является для Питера Дэвиса одним из элементов драматургической конструкции, оно организовано так, что автор обходится б е з с в о е г о комментария. Все дело в точности монтажного стыка. Генерал Уэстморленд, изображая усиленную работу мысли, делится своими расхожими соображениями о психологии восточного человека: «Они меньше нас, западных людей, ценят жизнь, спокойно, как судьбу, как неизбежность, принимают смерть». И сразу же вслед за его словами сцена похорон южновьетнамского военного — рыдающие дети держат портрет погибшего, жена пытается броситься в могилу, ее с трудом оттаскивают двое мужчин. Не надо словесных опровержений, Уэстморленда опровергает монтаж.

Интервью плюс изображение создают драматургическую клетку, драматургическую «пару», образующую внутри фильма маленький взрыв. Так включаются в цепь многие интервью, поэтому и не замечаешь их количества. Рэнди Флойд рассказывает о своих ощущениях во время полета: волнение, восхищение, удовлетворение: «ты попал». И сразу — разрушенная вьетнамская деревня, мужчина у развалин, как-то растерянно он объясняет — кухня была здесь, а тут был холл, все погибло, старуха вьетнамка рассказывает, как убило бомбой ее сестру. Она вытирает уголком платка слезы: «Мне нечем жить, нечего продавать, все сгорело» — вот чем оборачивается «выполненное задание» пилота «фантома».

Парень с густой копной волос рассказывает, как он дрался во Вьетнаме, как плакал, слушая американский гимн и ощущая себя в эту минуту «солдатом армии свободы»; потом камера отъезжает, и мы видим, что он сидит в инвалидном кресле, ноги парализованы; а потом еще идут любительские кинокадры его медового месяца с женой на Гаваях...

Родители погибшего летчика и следом вьетнамец с высушенным безумным лицом сколачивает гробы; он рассказывает, что приходится делать 700—800 гробов в месяц... для детей: дети умирают от яда, который распыляют американские самолеты; на одном из них летал и тот выпускник Гарварда, о котором скорбят его родители в США.

В этом контексте по-особому остро воспринимается торжественный прием в Белом доме. «Государственный комик» Боб Хоуп приветствует Никсона, а Никсон поздравляет Боба Хоупа, говорит о своем решении летом 1973 года бомбардировать Северный Вьетнам, предлагает вспомнить «тех наших парней, которые сейчас на борту Б-52 ведут свою тяжелую работу». И сразу — плачущий крестьянин у огромной воронки: «Моя девочка, ей было



«Чистый путч» (ГДР)

8 лет, ее убили. У нее было такое красивое платье, возьмите ее платье и бросьте его в рожу Никсону».

Разглагольствования политических лидеров, рядовых военных специалистов, «высоколобых» создателей «концепции отбрасывания» вроде Ростоу и — последствия: убитые дети, искалеченные парни, одинокие родители. Питер Дэвис смело и резко сопоставляет, казалось бы, очень разномасштабные события, но всегда при этом ему удается прочертить связи, вскрыть зависимости между ними, чтобы показать, как многообразны и трагичны последствия решений, принимаемых безответственными политиками, чтобы поставить тему о т в е т с т в е н н о с т и — важнейшую в этой картине.

Эти резкие переброски, эти неожиданные связи — конечно, результат влияния телевидения: это его бешеный темп, его стремление дать максимум мнений и столкнуть их в политических контроверзах. Но это и традиция американской литературы, пришедшей в ряде произведений к такому же ощущению «тесноты» мира, взаимосвязи всего происходящего в нем. Вспомним хотя бы Бредбери:

«Пуля поражает человека в Нью-Йорке, он качается, делает шаг-другой и падает в Афинах. В Чикаго политики берут взятки, а в Лондоне кого-то сажают в тюрьму... Все близко, все так близко одно от другого. Мы здесь живем настолько тесно, что мир просто необходим, иначе все полетит к чертям!!»*

Картина, в которой с интервью выступает около 40 человек, не производит поэтому впечатления дробности, — все в ней цепляется одно за другое, как в часовом механизме.

Фильм говорит: Америка не может претендовать на роль хозяина мира и распоряжаться судьбой других народов. Концепции воинствующего империализма сегодня особенно чреваты трагическими последствиями глобального значения. Пора отказаться от эгоистического индивидуалистического принципа: любой ценой ты должен быть первым. Красноречивы в этом контексте сцены на стадионе и в церкви, как будто не имеющие отношения к теме фильма. Тренер «накачивает» своих питомцев: «Задавите их, ребята, сомните их, вы должны победить!» — и стадион, точно слыша его, ревет, жаждая крови. Священник требует от солдат: «Вы должны победить в самой большой игре, ребята!»

В «Сердцах и умах» современные передовые принципы документального кино помножены на опыт современного телевидения — гибрид оказался удачным и перспективным.

---

* Р э й Б р е д б е р и. Луг. Рассказы. М., «Молодая гвардия», 1975, стр. 77.

Документ и человек

Политическая проблематика захватила сегодня самые разные жанры документального кино — репортаж, монтажно-игровой фильм, фильмы, построенные как длительное наблюдение, и, естественно, проблемную публицистику. И это оказало благотворное воздействие на художественное развитие документалистики, дало новый толчок ее поискам. Ведь это закономерно: когда художник захвачен своей темой, он ищет нужные слова, единственно возможный прием, ту форму, которая поможет его произведению проникнуть в душу зрителя.

Быть может, наиболее наглядно и ярко это стремление воплотилось в фильме венгерского режиссера Илоны Колонич «Героическая симфония». Эта картина посвящена освобожденному Вьетнаму. И я бы сказал, что она в известном смысле подводит исторический и эстетический итог теме вьетнамской войны, в течение последних лет занимающей одно из первых мест в прогрессивной кинодокументалистике мира. Колонич не нужно было объяснять своим зрителям, чем была эта война для вьетнамского народа, ей не нужно было рассказывать про жертвы и потери: все это так или иначе живет в сознании современного зрителя, видевшего десятки картин про борющийся Вьетнам. Поэтому Колонич могла позволить себе сделать фильм без слов. Поэтому она смогла вести его под Героическую симфонию Бетховена — такой уровень пафоса, такой эмоциональный накал предопределен уже самой историей и всем уже накопленным в этой теме документальным кино.

Рассказать этот фильм чрезвычайно трудно. Он весь построен на коротких планах. Быть может, самый длинный кадр — это заставка — портрет Хо Ши Мина и его слова: «Последнее мое желание — чтобы наша партия, страна, народ строили единый Вьетнам». А дальше дирижер взмахивает палочкой и начинаются первые такты Героической симфонии. Идут дети. Развалины деревень и городов. Старуха продает цветы, вьетнамки в шляпах-зонтиках, едут люди на велосипедах, работают на рисовых полях. Это жизнь, время, которое продолжается.

Если же попытаться определить некоторые закономерности монтажа в этой картине, то можно будет, пожалуй, сказать, что она строится на контрастах: утро — вечер, деревня — город, молодость — старость, развалины и новое строительство, пейзажи и крупные планы людей, неторопливое движение гуляющих и все убыстряющийся ритм работы. И вся эта россыпь кадров объединяется общей темой преодоления, возрождения, победоносных усилий народа на его пути к счастью. Недаром фильм заканчивается улыбкой девушки, обернувшейся к аппарату; сопровождаемая последним завершающим аккордом симфонии Бетховена, эта улыбка не стала здесь простой иллюстрацией. Она как бы высветила внутреннюю тему, внутренний ритм, философию той жизни, которая стала внутренней темой фильма Илоны Колонич. Действительно, та бесконечная многомиллионнометровая повесть о Вьетнаме, которую годами складывали прогрессивные кинематографисты мира, нуждалась именно в таком финале.

Политический фильм дал мощный толчок авторскому кино, оказал несомненное влияние на формирование авторского документального фильма. Впервые «от себя» на документальном экране заговорил Михаил Ромм. Современник и участник борьбы с фашизмом, он рассказал о пережитом им лично и его поколением. Потом этот принцип развили в своих фильмах Роман Кармен и Константин Симонов. А затем уже многие режиссеры и сценаристы стали говорить в фильмах от первого лица, оставляя бедных дикторов «без работы». Но для американца Эйба Ошероффа в фильме «Мечты и кошмары» этот авторски личный взгляд — не прием, усвоенный из опыта других; для него он был единственно возможным.

Эйб Ошерофф рассказывает об Испании и о себе, и это естественно, потому что судьба его крепко связана с этой страной. Мальчишкой он бросил работу и невесту, чтобы до-

бровольцем отправиться воевать с фашистами. А сегодня он возвращается в свою молодость. Он идет по испанской земле, он находит развалины и окопы, в которых сражались и умирали его товарищи — монтажные врезки гражданской войны возникают тут как материализованные воспоминания. Но Ошерофф ищет шрамы войны не только на испанской земле. Он ищет их в душах испанцев. Разговаривая с забывшим все, что было здесь 37 лет назад, человеком, довольным своей жизнью в государстве Франко, автор приходит в смятение: может быть, все было не нужно, и напрасно гибли его товарищи, если та туристическая нарядная Испания, которую охотно показывает официальный франкистский экран, отражает подлинное положение вещей? Беспокойная, вопрошающая мысль автора бьется в каждом кадре. Поэтому картина не становится более или менее удачным репортажем о стране, ее социальных контрастах, ее экзотике, ее памятниках (видели мы и такое!). Нет, Ошерофф не только снимает Испанию, он поверяет ею свою жизнь — прошла ли она зазря или в ней был смысл. Ему л и ч н о нужно найти другую, настоящую Испанию, и он находит ее. Фильм делался задолго до политических бурь, сегодня потрясающих страну, но режиссер предугадал их. Его Испания ведь и оказалась Испанией подлинной. Документ лирический оказался и наиболее объективным.

Здесь есть ясная закономерность. Документальный материал особенно нуждается в том, чтобы его поверили масштабом человеческой личности. Успех приходит, когда удается сомкнуть идею с человеком, когда глобальные исторические процессы предстают через реальную судьбу. В этом секрет успеха фильма английского режиссера Формена о жене Виктора Хары — Джоан. Известные уже зрителям события волнуют их так, как будто они стали их свидетелями. Потому что их видишь не с газетной полосы, не сквозь экран телевизора, а глазами жены, ожидающей своего мужа, через ее горе, когда она узнает, что муж убит, через его детей, оставшихся сиротами.

Точка опоры, которая нужна документалисту, чтобы перевернуть привычное, увидеть его неожиданно, остро,— это опять-таки человек. Югославский фильм «Открытие памятника» — произведение не лирическое, а сатирическое. Причем, режиссер Вук Бабич как бы «отстранен» от своего материала. Почти весь текст передан герою фильма, сербскому писателю-сатирику Радою Дамановичу. Точнее, герой фильма даже не сам писатель, поскольку писатель, как сказано в начале картины, «разоблачал бюрократию, ее приспешников, коррупцию, пустословие, помпезность и умер в нищете в 1908 году»,— а его памятник.

Все начинается с мастерской, где бюст писателя стоит среди других скульптур, рядом с пустыми бутылками (скульпторы, видимо, не дураки выпить). Ничего приличествующего торжественному моменту: бюст отлит, ему придают «товарный вид». Его поливают из кишки, его шлифуют, протирают. А тем временем действие перебрасывается в село, где состоится открытие памятника. Летят по шоссе официальные машины, идет босая крестьянка — что ей до памятника, но, говорят, ярмарка будет, спешат четыре девицы на высоких каблучках — все-таки событие. Текст автора предельно лаконичен, в сущности, это статистика: экран «подсчитывает» тех, кто пришел на юбилей. Министр культуры — один, пара интеллигентов, членов худсовета — четыре. Микрофон извивается, как живой, растет, заполняет экран, он сейчас властвует над площадью, в него кричат что-то, сменяя друг друга, ораторы. Впрочем, мы не слышим их так же, как не слышат их на площади, где каждый занимается своим делом.

И снова мастерская. Бюст скребут, сбивают с него окалину, зачищают острые углы, обливают, охлаждают, мучают паяльной лампой, так что от него идет пар, наконец, его моют порошком.

А тем временем на месте открытия памятника идет дым коромыслом: продажа сувениров, хоро, почетные гости садятся за праздничные столы, девушки в национальных костюмах несут еду — жалко писателя, который умер в нищете. Но, отлитого в металле

писателя уже заковывают в цепи, ставят на весы — «чистый вес сатирика 267 килограмм» — и, завернув в одеяла, кладут в машину, везут через Белград. Спеленутый, связанный, он смотрит из открытого грузовика, а голос автора бесстрастно перечисляет здания, мимо которых проезжает машина: «Академия наук», «Дом журналистов», «Народный театр». Писатель едет и смотрит на все это и, кажется, дай ему волю, и встал бы он «гремящим скандалистом»... Впрочем, автор фильма сам в этом смысле оказывается достоин своего героя. Юбилейная шумиха, бесцельная трата народных денег, подхалимство — все, против чего боролся Радой Даманович, с блеском и злостью осмеивается в картине.

Здесь, очевидно, у строгих блюстителей документализма возникает вопрос: а документальный ли это фильм? Да, документальный в том смысле, что имеет дело с реальным материалом самой жизни. И игровой в том смысле, что жизненные реалии перетасованы, сложены в нужной автору последовательности и контрастах. Игровой в том смысле, что автор вмешивается в жизнь, порой усиливая нужный ему эффект. Может быть, и не везли бы Дамановича по центральным улицам Белграда в открытом грузовике, если бы не фильм, может, не столь эффектна и подробна была бы процедура его «причесывания и припудривания». Но вмешательство в действительность, взаимодействие с документальным материалом, его организация по принципам игрового кино все более ощутимо входят в сегодняшний документализм. Вспомним ли мы «Строителей» Ковачева, где актер от имени автора беседует с его героями и создает провокативные ситуации, или «Токаря» Виноградова, где камера режиссера не скрыта, а, наоборот, существует откровенный «договор» на условность между героем, режиссером и зрителем.

Именно так болгарский режиссер Христо Ковачев строит все свои последние фильмы. Герой его фильма «Учитель Марин» откровенно взаимодействует с камерой, а в какие-то минуты так же органично забывает о ней. Старый учитель, пенсионер, он ездит по всей своей горной округе и сажает яблони, «наверное, двадцать тысяч уже посадил». Режиссер пристально наблюдает за его руками, умными, неторопливыми, которые одинаково умело делают прививку яблоне и вытачивают детскую игрушку и обращаются с потрепанным фотоаппаратом. У старого Марина есть свое хобби: он любит снимать односельчан. Причем так, чтобы они обязательно улыбались: целая га-

«Интернациональный долг» (СССР)

лерея улыбок у него на стенах — наивных, хитрых, простодушных, озорных, пьяных. И сквозь все эти простые, немудрящие его дела просвечивает высокая духовность. Не только там, где он говорит, к примеру, о своей любви к Толстому, но и во всех его занятиях, пронизанных бескорыстной, ничего не требующей взамен любовью к людям. В конце фильма есть великолепный эпизод, оправдывающий «условный» прием прямого общения героя и автора. Режиссер приносит Марину деньги за участие в фильме, а тот мягко, но вполне решительно отказывается от них: «Почему мне деньги, за что? Это я должен вам заплатить, что вы мне радость доставили, но у меня таких денег нет, так я вас просто угощу, чем могу».

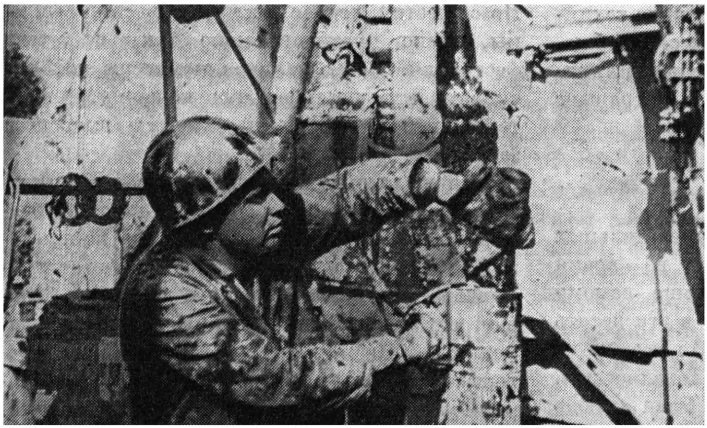
Активное вмешательство в материал осуществляется сейчас в документальном кино в разных формах. Например, в форме организации нужных кадров, как в английском фильме «Экспериментальный экземпляр». Перед зрителем проходят разные летательные аппараты, придуманные человечеством в его стремлении взмыть вверх. Первые аэропланы и современные истребители, планеры и вертолеты, невиданные, громоздкие летательные аппараты: актеры прыгают с моста, пытаясь взлететь и нелепо падая в воду. И сквозь все это обилие летательных машин настойчиво рефреном повторяется один и тот же кадр: человек с крыльями за спиной разбегается, чтобы... что? Это пока не ясно. Он бежит один раз, второй, третий... Так что каждое новое его появление зритель уже встречает смехом. Ожидание накапливается, и вдруг этот вызывающий хохот чудак, этот незадачливый бедняга, прыгнув с края обрыва, взмывает в воздух и парит, как чайка, над долиной, над морем, только свист ветра в ушах. Здесь организация материала в монтаже, в постепенном накоплении одного и того же движения — разбега,— разрешаемого в конце полетом. Организации, сознательной перестройки документа здесь не меньше, чем в «Открытии памятника», но так же, как и в предыдущем фильме, это вмешательство в реальную последовательность явлений служит выявлению истины.

Чрезвычайно перспективной для документального кино мне показалась картина Войцеха Вишневского «Ванда Гацелиньская — текстильщица». В картине есть такой кадр: по заводскому двору на фоне собственного огромного портрета идет сама Ванда Гацелиньская — маленькая, худенькая женщина. Кадр — ключевой для фильма, как и обе части его названия. Режиссер показывает и личность Ванды Гацелиньской и обобщенный образ текстильщицы. Фильм открывается как бы групповым портретом — пять человек сидят за длинным столом. Натруженные руки с обломанными ногтями. Рыбачья сеть у одного, шахтерский молоток у другого, рейсшина и угольник у третьего, и вот сама Ванда представляется зрителю и говорит о том, что 40 лет работает на фабрике. В дальнейшем мы видим жизнь Ванды и судьбу текстильщицы. Идет «развертка» образа в системе социальных и временных координат. Заслуженная текстильщица проходит вдоль строя пионеров, спрашивающих у нее, как добиться в новых экономических условиях такого же отношения к труду, какое было у нее. Ванда Гацелиньская смущенно улыбается, она не знает ответа, но говорит, что жизнь ее прошла не напрасно. Эмблемы профессии и человеческие реакции, прошлое и настоящее рядом сосуществуют в этом фильме, как бы анатомирующем социальный феномен человека и представителя профессии. Здесь несомненно влияние искусства Брехта — мера условности, структурирования материала: действительности по-брехтовски интенсивна.

И, наконец, хотелось бы сказать еще об одном сравнительно новом явлении для документального кино, правда, относящемся уже не к эстетическим поискам, а к общественным настроениям. Речь идет о тех тенденциях, которые объединяются понятием «ретро».

Каноэ и паровоз

Они дали себя знать в современной документалистике почти столь же сильно, как и внешне противоположные им стремления вме-



«Северная надбавка» (ГДР)

шательства в современность. Формы проявления «ретро» довольно однотипны, хотя выражены с разной мерой художественности. Это любовное изображение ремесленников-стеклодувов в ирландском фильме «Покорение света». Это долгая, пристальная «Панорама с Мэлбери-хауз» — старые здания, тупички, трубы каминов, черепичные крыши — все идет на слом и завтра исчезнет. Ностальгия и в ласковом уважении к трудяге паровозу, много лет везущему пассажиров мимо маленьких станций, провинциальных городков («Идет паровоз», Австралия). И во внимании, с которым изображается, как современные маорийцы строят каноэ, на котором плавали их предки («Маорийское каноэ», Новая Зеландия). И в остром ощущении преходящести, с каким запечатлен наивный сельский базар («Базарный день», Гана) — все эти корзины с деревенской снедью, принесенные на головах, азартные покупатели и продавцы, для которых базар — это еще и развлечение и окно в мир. Разнообразие и пестрота жизни, которую завтра упрячут под стекло магазина самообслуживания, расфасуют по полкам. Что в том общем чувстве, которое объединяет все названные картины? Только ли сожаление о прошлом, безвозвратно сгорающем в горниле научно-технической революции? Или есть еще нечто, заставляющее обращаться к этой тематике?

Ответ на этот вопрос, пожалуй, можно найти в наиболее интересном поэтическом и программном фильме этого цикла — в английской картине «Железные дороги».

Фильм начинается со старинных гравюр, изображающих первые паровозы, строительство железных дорог, первые наивные, напоминающие кареты вагоны; потом идут рисунки первого поезда, окруженного публикой; его сменяют поезда эпохи первой мировой войны — санитарные вагоны, носилки с ранеными. Роскошные «люксы» тридцатых годов с мягкой мебелью. Дети высовываются из окон вагонов, их эвакуируют из Лондона, спасают от фашистских бомбежек — это 41-й год; и вот уже мчится серебристая птица — обтекаемый современный экспресс. Бесконечная дорога сквозь время и пространство. Уже не просто поезд, а локомотив истории.

Картина смонтирована эффектно и продуманно. Медленно течет время в гравюрах, потом ритм ускоряется, становится все стремительнее, это не только увеличение скоростей паровозов, это ускорение бега времени, кадры мелькают, как сумасшедшие, на скорости 120 километров в час. Одна эпоха сменяет другую, и неизвестно, что дальше. Недаром перед концом поезд врывается в черноту туннеля, в тьму неизвестности.

Ностальгия на Западе — не только тоска о прошлом. Это и страх перед будущим, пе-

ред темпами, противоречиями научно-технического прогресса в капиталистическом обществе, перед его непредвиденными последствиями. Эти настроения западного мира и отражает документальное кино.

Критерии отбора

Я рассказываю о наиболее примечательных картинах, демонстрировавшихся во время документального фестиваля, и мне самому начинает казаться, что все было в эти десять дней захватывающе интересно. Но все же не следует забывать об истинном положении дел. В целом фестивальная панорама была отнюдь не столь радужна и обнадеживающа.

Как уже отмечалось в начале статьи, программа была слишком велика и явно перегружена. В течение десяти фестивальных дней картины на экране мелькали так, что количество информации явно превышало предел восприимчивости обычного человека. Легко понять организаторов фестиваля, которые стремились к его возможно большей представительности, к большему числу стран-участниц. И все же включение некоторых фильмов в программу смотра трудно объяснить. Особенно, если включение не диктовалось необходимостью представить на фестивале какую-то страну. Так ли уж, например, было необходимо показывать четыре венесуэльские картины? Ведь кинематограф Венесуэлы вполне достойно был представлен фильмом «Два порта и одна гора». Польский фильм «На выставке в манеже» — милый, не лишенный забавных наблюдений репортаж, но он мог быть и не быть на фестивале, впрочем, как и некоторые другие ленты польской программы.

К сожалению, это «могло быть», а «могло и не быть» можно отнести и к некоторым другим фестивальным лентам.

Автор этих строк сам являлся членом отборочной комиссии документального фестиваля, и все упреки, которые он здесь высказывает, относит и к самому себе. Но, по чести говоря, дело не в том или ином принятом или отвергнутом фильме, дело в самой системе отбора. По существу, сейчас отклоняются лишь фильмы, резко противоречащие духу и уставу фестиваля. Все остальное комиссия покорно складывает в фестивальную кошелку. А критерий художественности зачастую выносится за скобки.

Раньше, когда в документальных фестивалях вместе со странами зрелых кинематографий впервые участвовали молодые кинематографисты из развивающихся стран, этот критерий нужно было применять гибко и с большой осторожностью. Сегодня положение изменилось. На нынешнем фестивале кинематографисты Туниса, Ганы, Венесуэлы представили картины, отличающиеся свежестью взгляда и профессиональным мастерством, а некоторые зрелые развитые кинематографии в ряде фильмов были представлены весьма бледно. И это не случайность. Ведь сегодня почти во всех странах есть достаточно профессиональные кинематографисты, хорошая съемочная техника, а художники молодых кинематографий имеют даже некоторое преимущество по сравнению со своими опытными коллегами из других стран: они ведь осваивают новый неизвестный материал, который как бы сам зовет их к необычным оригинальным решениям. Впрочем, шаблонами и трафаретами документального кино молодые кинематографисты овладевают тоже вполне успешно.

Так что прошла пора, когда было полезно смягчать требования и завышать оценки. Критерии должны повышаться, должны быть строги и едины для всех. На фестиваль следует отбирать фильмы, отражающие действительно важные явления и процессы, ярко и оригинально представляющие жизнь своих стран, прокладывающие какие-то новые пути в документалистике. Последнее, естественно, не всегда достижимо, но критерий художественности не может быть отброшен, коль мы считаем документальное кино искусством.

Жестче будут требования — ответственнее будут подходить к отбору картин сами участники. Тогда документальный фестиваль завоюет еще более высокий авторитет и станет подлинным праздником для зрителей.

Правда, надо сказать, что фестиваль дал большой материал для размышлений о бедах и болезнях современной документалистики. Порой просмотр фильмов вызывал ощущение того, что «все это уже было», что документальное кино словно бы буксует на одном месте, повторяя сюжеты, приемы и... старые ошибки.

Инфляция

Так становится все очевиднее инфляция слова и изображения.

По-прежнему бесконечны интервью. Перед микрофоном сидят люди и говорят долго, говорят обстоятельно, скучно. Известно, что наши недостатки — суть продолжение наших достоинств. Синхронные интервью, давшие новое качество документальному кино, открывшие новый путь в глубь человека,— сегодня в руках ремесленников превратились в способ гнать метраж, создавать видимость правдоподобия при отсутствии правды искусства. Крутится пленка, идут метры — разговорной болезнью документальное кино поражено уже несколько лет, и признаков выздоровления пока что не видно.

По-прежнему много лент, регистрирующих, перечислительных, использующих одни и те же визуальные мотивы. На месте директоров ряда документальных студий я бы составил список кадров, на которые нужно наложить мораторий в связи с их моральной амортизацией. Ну, например: рабочий в каске, стоя на лесах, подает рукой знаки машинисту крана — налево, направо, хорош! Группа инженеров и рабочих специально для камеры склонилась над чертежами проекта — он будет воплощен в жизнь! Вгрызается в землю ковш огромного экскаватора, в тысячный раз сталевар пробивает летку, и на цветном экране играет река расплавленного металла...

Я уже слышу возмущенные возгласы: а как же без всех этих кадров показать строительство, созидание? А вот так — поищите, не отделывайтесь дежурными кадрами-знаками. Сумели же обойтись без них Ковачев в «Строителях», Илона Колонич в «Героической симфонии», Виноградов в «Токаре». Наверное, и в этих картинах можно отыскать подобные кадры, но запоминаешь иное: лица, эмоциональные состояния, характеры, проблемы.

Специально для ЦСДФ я бы на некоторое время запретил расцветающие тюльпаны и розы под музыку Рахманинова (что обозначает возрождение, обновление, а также красоту), свадьбы, детские сады и ясли, опять же показываемые не сами по себе, а как символ молодости, счастья и как способ вызвать умиление зрителя. Сияющие женихи и невесты в белых фатах (тундра, болота, палатки, а женятся!). Детишки в колясках и на горшочках, читающие стихи и улыбающиеся, стали таким же дурным реквизитом, как фонтаны, и свидания под часами, и выпускники школ, шеренгой идущие на аппарат. Еще раз хочу подчеркнуть: пусть будут подобные кадры там, где они выражают образный смысл процессов нашей жизни. Но нельзя превращать их в дежурные знаки, отделываясь ими от самостоятельного творческого постижения действительности.

Когда-то Ильф и Петров ввели для себя правило: если им обоим приходила в голову одна и та же мысль, образ, сравнение, они от них отказывались — значит, банальность. Авторы многих документальных картин имеют десятки невольных соавторов и предшественников, но эта компания их ничуть не смущает. И вот снова молодые садятся в такси с куклами и воздушными шарами, и девочки с огромными бантами снова что-то мило мямлят с подмостков, и председатель колхоза снова растирает задумчиво в руках зерна колосьев — будет урожай! — и бьют фонтаны на площадях, снятые все с той же самой «живописной» точки.

Девальвации подвергаются не только определенные объекты, но и понятия. Вот, например, слово «романтика». Несомненно, оно точно определяет пафос, настроение молодежи на гигантских стройках Сибири. Но, к сожалению, в ряде документальных картин оно не в ы р а ж а е т атмосферу, эмоциональный настрой героев, а вырождается в слово, смысл которого никак не раскрывается на экране.

«Летите, аисты, летите в Раску» (СССР)

Кинематографисты ГДР поставили фильм «Северная надбавка», посвященный нефтяникам Тюмени. Это хорошая картина, по заслугам получившая одну из наград международного фестиваля. Видно, что ее авторы поражены просторами Сибири, ее девственной красотой. Они честно, правдиво показывают, что значит добывать нефть в условиях Самотлора, в гиблых болотах, в 40-градусный мороз. И вот в высшей степени примечательный разговор между интервьюером и рабочими Самотлора. Звучит он примерно так:

— Что вас держит здесь, романтика? — привычно бодро подсказывает молодым рабочим интервьюер.

«Привычка держит»,— лаконично отвечает один из рабочих. Ответ своей прозаичностью явно не соответствует тому возвышенному ладу, на который настроился интервьюер. И он продолжает «выжимать» из собеседника необходимый ответ «про романтику»:

— Ну, а вот эта грязь, болота, тяжелые условия?

— Грязь — это деньги,— отвечает рабочий.

К чести авторов надо отметить, что они сохранили этот ответ, в котором абстрактное понятие романтики реализуется в конкретную социальную мотивировку.

В самом деле, какие причины лежат в основе массового движения студенческих отрядов, в явной тяге молодежи на Север, в необжитые места? Думается, менее всего романтические мечты о невероятных приключениях и подвигах в духе чеховских «Мальчиков», сбежавших в Америку. Во всяком случае, те, кто отправляется на поиски Монтигомо Ястребиного Когтя или его отечественного эквивалента, очень быстро линяют, сталкиваясь с реальными трудностями, бытом, тяжелой работой. Мне приходилось бывать на великих стройках Сибири, и я убедился, что никого особенно не прельщает палаточный быт, отсутствие удобств, мошка, суровый климат. И тем не менее, люди едут в Сибирь и едут с радостью. Почему? Да потому, что здесь воочию видишь результаты своего труда, потому, что здесь, в Сибири, быстрее можно самоосуществиться, показать, на что ты способен, получить дело по своим силам и даже сверх того. Не случайно здесь, на тюменской нефти, в Усть-Илиме, на разработке енисейских угольных месторождений, рабочие, инженеры, начальники участков и цехов значительно моложе, чем в районах европейской России.

И второе. Едут в Сибирь, на Север и за деньгами — в этом нет ничего зазорного. Это

не рвачи, которые хотят зашибить за «ничегонеделание» большую деньгу. Они работают на полную выкладку, живут в нелегких условиях и хотят получить за это соответствующий денежный эквивалент — обмен честный! В фильме немецких кинематографистов, о котором у нас зашла речь, есть и серьезные раздумья героев: они говорят о профессиональном наслаждении трудным заданием, о желании испытать себя, о потребности в интересной работе. Именно здесь понятие «романтика» обретает конкретный и емкий смысл, хоть и не называется впрямую. Но словно не доверяя самим себе, авторы не только задают традиционные вопросы «про романтику», но и инсценируют спор двух братьев перед объективом — что лучше: сидеть и работать на одном месте или в поисках романтики стремиться в неизведанные места, строить новые города?

Художественные противоречия этого рода встречаются в ряде картин. Причины? Они не только в инерции мышления, в повторении старых штампов, они и в эстетической ситуации, переживаемой сейчас документальным кино. Многому научив телевидение и, в свою очередь, немало взяв у него, документальное кино сегодня явно стремится обособиться от телевидения, уйти в свои особые территории.

В самом деле, ему нелегко. Старые документалисты любят рассказывать волнующие истории об оперативных съемках важных событий, о том, как вчера случившееся в жизни через два-три дня выходило на экран ценой героических усилий и круглосуточной работы коллектива целой студии. Сегодня такой оперативный репортаж телевидение делает быстрее, проще, исторический факт сразу же становится на телеэкране достоянием миллионов людей — будь то заседание Верховного Совета, первомайский парад или очередной космический полет. Да и большие репортажные фильмы телевидение опять-таки делает быстрей, и в общем-то не хуже. Оно уверенно перенесло на малый экран режиссерские приемы, драматургию документальных картин — благо и приемы и драматургия были достаточно просты.

Итак, угнаться за телевидением в репортаже, в хронике текущих событий документальное кино не может. В «телевизированной» стране кинодокументалистика должна искать свой путь, не дублируя «голубой экран». Где же в таком случае о с о б а я з о н а кинематографа, где его преимущества? Наверное, именно там, где быстрота и синхронность телевидения становятся минусом — а именно, в областях и жанрах, где требуется неторопливое изучение материала, тщательное исследование характеров и проблем. Иначе говоря, кинодокументалистика должна создавать фильмы художественные. Но слово «художественное» все, как известно, понимают по-разному. И к большому сожалению, оно для многих документалистов ассоциируется с чем-то очищенным от «прозы жизни», с поэтическим и прекрасным в том смысле, который предполагает отвлечение от реальности ради некоторых специально подобранных красивых кадров.

Стремясь уйти от телевизионной сиюминутности, авторы порой теряют в конкретности, подменяя ее некоей ложно понимаемой поэтичностью. Так произошло с авторами польского фильма «Северный». В фильме о постройке и открытии грузового порта на Балтийском море есть живописные фигуры рабочих на лесах, крупные планы, контражуры, есть и торжественный момент пуска автоматической погрузочной ленты, есть море, есть стихи автора — что-то о человеке и море,— есть вообще работа, вообще человек и стихия, но тот самый порт, о котором рассказывает фильм, экономическая необходимость его возникновения, его возможности, его функции — все это остается неизвестным. Наверное, обо всем этом говорило в свое время телевидение. Но стремясь не повторять своих коллег, авторы «Северного» идут не в глубь проблем и фактов, а мимо них. Это фильм в о о б щ е о труде, в о о б щ е о рабочих, в о о б щ е о созидании. А обобщение, не выросшее на конкретном материале, прорастает в банальность. Становится общим местом.

Советский фильм «От Байкала до Тихого океана», сделанный несомненно наблюдатель-

ным, способным режиссером В. Гулиным, также страдает жанровой межумочностью. С одной стороны, это фильм с той же общей и часто слишком прямолинейно заявляемой темой романтики освоения. Палаточный городок, первый энергопоезд, первые дома, на новом здании прибивается табличка: «Звездинская средняя школа», первая свадьба и милая деталь — молодоженов везут не на «Волге», а на тягаче-амфибии по реке: на экране возникают красиво снятые осенние леса. А потом фильм направляется в деловое русло — объясняется, для чего нужен БАМ,— иначе трудно вывозить огромные запасы угля, показывается город Шимановск — база строительной индустрии, потом снова кусочек «поэзии» — строители БАМа играют в футбол, идут с колясками, развлекаются на танцплощадке: «И не важно, двадцать тебе лет или пятьдесят». На БАМе ведь все молоды, на БАМе никто не болеет, никто не стареет. При этом авторы всячески стараются доказать, что люди здесь живут «как всюду», даже лучше. А вот действительных и специфических проблем огромной стройки в фильме нет. Много гарнира и почти полное отсутствие того, к чему этот гарнир прилагается.

Надо заметить, что по части гарнира у нас уже появились отменные мастера. Киевская студия научно-популярных фильмов представила на фестивальный конкурс фильм «Вероятность Сильвестрова»: «Несколько дней из жизни доктора физико-математических наук Сильвестрова, которые зафиксировали сценарист Малишевский, режиссер Автономов, оператор Стаховский и другие участники группы», как объявляют в титрах свой сюжет авторы. Фильм начинается эффектно: молодой парнишка пытается встать на водные лыжи, падает — зритель уже угадал, что это он и есть — молодое научное светило Сильвестров. Дальше — больше. Оказывается, Сильвестров еще и бессменный руководитель КВН, и традиционный ведущий «дня открытых дверей», и — слушайте, смотрите! — в детстве снимался в кино и чуть (!) не стал киноактером. Авторы даже не поленились разыскать кадры Сильвестрова в нежном возрасте в эпизоде из какого-то фильма студии Довженко. Конечно, до актерской славы будущему ученому было еще далеко, но одна глава в фильме тем не менее называется «Неполученный «Оскар».

Конечно, различными хобби портрет Сильвестрова не ограничивается; о нем говорят как о талантливом ученом его учителя, его показывают на заводе (связь теории с практикой), на наших глазах он ссорится с товарищем «по научному вопросу». Ничего не скажешь, герой показан разносторонне — от преподавательской кафедры до водных лыж. Но все же что-то бесконечно раздражает в этом ловко построенном, без сучка и задоринки текущем фильме. Что? Попробуем мысленно на место Сильвестрова подставить Курчатова или Келдыша, и каким неуместным покажется сразу весь этот светский антураж, рекламным — весь тон разговора. Ведь кто бы ни был на экране — Капица или Басов, Ландау или Тамм, Патон или Сильвестров, нас прежде всего интересует у ч е н ы й, его проблемы, его творчество, его внутренние борения и драмы.

Но ученого в фильме нет, и личности нет, а есть милый и, наверное, скромный юноша, которого заставили в фильме играть нескромную роль. Гарнир есть, а жаркого — увы! — нет.

Я замечаю, что уже несколько раз обращаюсь к советским фильмам, показанным во время фестиваля, и, к сожалению, использую их в качестве отрицательных примеров. Хотелось бы быть понятым правильно. В советской программе были удачи и о них я скажу, но было, к сожалению, и много неудач, о которых умалчивать было бы неверно. Так на открытии был показан фильм В. Ходякова «Подвиг Москвы», сделанный к 30-летию Победы, вобравший в себя много интересного и нового материала, но в целом уступающий картине «Если дорог тебе твой дом...», созданной почти девятью годами раньше.

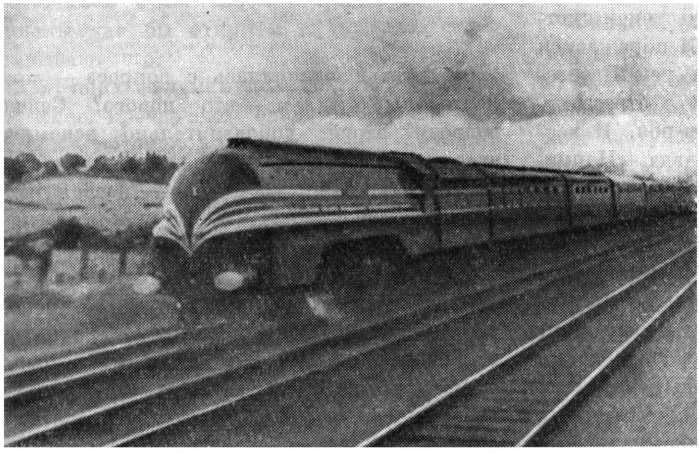
Интересен, значителен фильм «Интернациональный долг», но, с моей точки зрения, и он оказался не свободен от художественных про-

тиворечий. У режиссера Б. Рычкова есть дар точно находить интересных людей. Каждый из выбранных им героев — советских специалистов, работающих за границей, ярок, своеобразен. И Алексей Сергеевич Барсуков, строивший Ново-Краматорский завод, высотные здания Москвы, осваивавший тюменскую нефть. И капитан танкера Сергей Николаевич Варавка. И Вера Ивановна Родина, ведущая в Сомали геологическую разведку. Каждый из них достоин отдельного и подробного рассказа. Но нет времени! Надо спешить дальше. Фильм о советских людях, помогающих строить промышленность в слаборазвитых странах, идет не вглубь, а вширь. Мелькают города, страны — Индия, Сомали, Ирак. В памяти остаются отдельные портреты: Барсуков, весь в пыли, около своей машины; Вера Ивановна Родина смотрит на улетающий с операторами вертолет — долго она теперь не увидит советских людей. Но количество удачных кадров не переходит в удачу целого фильма. Тема — важная, благородная — излагается скорее перечислительно, чем аналитично и, по-моему, не на уровне возможностей талантливого режиссера Рычкова.

Сильные, поразительные кадры и эпизоды есть в фильме А. Слесаренко «Летите, аисты, летите в Раску». Фильмы такого рода о деревнях, уничтоженных в годы войны, о жизни, возрожденной на пепелище, уже делались — вспомним, например, фильмы о Хатыни. И все равно нельзя без волнения слушать рассказы женщин, уцелевших чудом в расстрелянной Раске.

Партизанская связная пришла в деревню из отряда рожать. Лежит и слышит, как к избе подходят фашисты, поджигают ее, а она как раз в эти секунды рожает. Родила, нашла в себе силы выскочить в окно с ребенком, убежала на болото; «даю ребенку грудь, а молока нет, слезы на грудь капают, а он глотает...» Или рассказ партизана, у которого дядя был предатель и свою сестру, его мать, сам отвел на расстрел. А вот рассказ другого партизана о том, как он прибежал на кладбище, откопал могилу и увидел в ней отца и мать. И до сих пор играют на его щеках желваки, когда вспоминает он, как решил у этой могилы уйти в армию и мстить проклятым фашистам.

Повторяю, это потрясающие и искренне и скупо снятые эпизоды. И везде, где режиссер обращается к документу — трагическому и возвышенному документу войны,— он достигает успеха. Так, удачен прием со старыми фотокарточками крестьян; многие из этих крестьян лежат в земле, а их фото как бы вырастают из нее, из-за нижней кромки кадра.



«Железные дороги» (Англия)

Удачно музыкальное оформление фильма — протяжная и грустная песня, лейтмотивом идущая и в воспоминаниях и в современных сценах. А вот сами эти современные эпизоды жизни Раски, снятые в цвете, подчеркнуто красиво, свадьба, на которой гости, кажется, больше позируют оператору, чем искренне веселятся, по уровню режиссуры и по вкусу оставляют желать лучшего. И все же картина эмоциональна, искренна и тем дорога, тем и волнует зрителей.

Конечно, свои штампы, свои болезни виднее, чем чужие. А там они тоже есть, и, между прочим, связаны с телевизионными стереотипами. Информация не организованная, не преображенная творческим «я» художника — беда таких фильмов, как, например, «Дело не только в болтах и гайках» (Новая Зеландия), «Фосфаты Иордании». И хотя материал тут новый, интересный для нас, но перечислительность, иллюстративность рождают все то же ощущение — было! знаем! видели!

Впрочем, вовсе не все, что было раньше, сегодня плохо. Прекрасно, что многое из достигнутого документальным кино, не теряется и вновь возвращается на экран. Все зависит от того, ч т о повторяется.

Вечен жанр видовых, географических картин. Он не устаревает, как не устаревает «клуб кинопутешествий». Что из того, что вчера мы видели какие-то острова Полинезии. Сегодня мы с неменьшим удовольствием смотрим «Тихие уголки Франции». И поражаемся величавому движению ледяных рек Патагонии, с грохотом обрывающихся с отвеса огромными глыбами ледника Фиц-роя. И восхищаемся красотами Вены. Правда, «Например, Вена» — это уже не совсем обычный географический фильм. В нем не показаны социальное расслоение и политические конфликты. Как будто бы открыточный фильм. Но с какими-то странными монтажными перебросками показываются красоты Вены: вдруг искаженные широкоугольником физиономии туристов: ах, Вена! Пирожные, вальсы Штрауса, Моцарт! Тут уж прямая издевка, причем скорее всего над заказчиками фильма, требовавшими привычного набора туристских красот. И вдруг какая-то темная босяцкая фигура перечеркивает переливающиеся прямоугольники витрин, что-то неблагополучное копится в закоулках этой нарядной Вены, какая-то горечь ощутимо пробивается в элегантной иронии автора.

Живут и продолжаются традиции репортажа. Это и репортаж о рыбаках Туниса, снятый плотно, вещно, с ощущением фактуры, живой плоти, ее умирания, ее борьбы. Огромные рыбины бьются в сетях, окрашенная кровью вода, рыбаки острыми крюками цепляют, бьют рыбу, в азарте борьбы прыгают в бассейн и вступают в яростное единоборство со своей добычей,— труд тяжелый, опасный и азартный. Это и репортаж о постройке дороги в Танзании — люди кирками и мотыгами ожесточенно разбивают сухую затвердевшую землю, прадедовским способом дробят скалы, нагревая и охлаждая камень. Это и почти криминальный репортаж о застигнутых с поличным «отцах города» (Финляндия). Они пьянствуют с подрядчиками, только что получившими выгодный заказ от муниципалитета.

Таким образом, документальный кинематограф принес из своего прошлого на Московский фестиваль как старые штампы, привычные решения, так и лучшие свои накопления в области репортажа и проблемного фильма.

●

Эта статья начиналась с вопроса — документальный фильм — что нового? Сейчас, подводя итоги, соблазнительно вспомнить известный афоризм: новое — это хорошо забытое старое. В самом деле — боевой политический репортаж? Был. Вспомним испанские выпуски Кармена и Макасеева, вспомним хронику времен войны. Философский публицистический фильм? Тоже был. Довженко и Юткевич, Ромм и Кармен, Торндайки и Лейзер, Росиф и Рота дали его незабвенные образцы. И все-таки ограничиться утверждением, что «все было», значит оказаться близоруким и несправедливым.

Несомненно, новое явление в мировом документальном кино, ярко проявившееся как раз в самое последнее время,— это резкий рывок вперед молодых кинематографий. Венесуэла, Коста-Рика, Тунис, патриотические силы Южной Африки продемонстрировали кинематограф высокого уровня, пленяющий остротой и свежестью взгляда, пронзительным ощущением проблем, стоящих перед их странами, умением отбором лиц, деталей, композицией кадра создать нужное настроение и, не нарушая правды документа, очень четко, откровенно выразить свою социальную позицию.

Этот кинематограф взошел на гребне политической антиколониальной борьбы. Политический фильм, опять-таки существующий давно, сегодня стал мощным катализатором художественных идей. Это ясно видно на примере фильмов Шоймана и Хайновского «Чистый путч», фильма Дэвиса «Сердца и умы», картин Ошероффа, Формана, наконец, фильмов Колонич «Героическая симфония» и Вишневского «Ванда Гацелиньская — текстильщица», Слесаренко — «Летите аисты». В них документальное кино поднимается до осознания современности как звена исторического процесса, как грани между прошлым и будущим.

Явления настоящего дня исследуются в их причинности или, как в фильме Колонич, ощущаются в их связи с прошлым. И их финалы как бы открыты в будущее, предугадывают его.

В лучших фильмах документального экрана ясно прочерчено единство личности и истории, которая проходит сквозь личность, определяет ее судьбу и, в свою очередь, определяется ею.

А в итоге можно с уверенностью сказать, что Московский фестиваль при всей своей пестроте, при том, что в нем соседствовали фильмы разных тем, разных направлений, несомненно помог консолидации и укреплению позиций мировой прогрессивной документалистики. Он доказал, что на ее стороне не только историческая, но и художественная правда.

Георгий Капралов

«С доминантой на общество»

Латиноамериканский континент наших дней недаром называют пылающим. Это один из тех районов современного мира, где социально-политические проблемы исторического развития XX века находят порой наиболее резкое и противоречивое выражение. Здесь — и Остров Свободы, Куба, первая страна социализма в западном полушарии, но тут же и один из самых кровавых режимов фашистского образца — палаческая хунта Пиночета в Чили. Континент поразительнейших общественных контрастов, богатств и нищеты, революционных взлетов и реакционного террора. Континент страданий и надежд, пиршества смерти и неистребимого народного жизнелюбия.

Кино латиноамериканских стран отражает всю эту мозаику, все это сплетение разнодействующих сил, тенденций, коллизий. По-разному развивается оно в разных странах, в совершенно несхожих социально-исторических, экономических условиях, в различных формах и стилевых направлениях. Здесь мы рассмотрим его лишь в той мере и в тех обликах, в каких оно предстало на нашем фестивале.

Фильмы, показанные на IX Московском международном кинофестивале, характеризуют передовое киноискусство пылающего континента как социально-политическое, активное, наступательное, рожденное (об этом свидетельствуют его наиболее значительные произведения) теми политическими катаклизмами, которые потрясают этот регион.

Народный гнев, народная ненависть к эксплуататорам, поработителям, хищникам, к тем, кто веками лишал труженика счастья, радости, обрекал на нищету, голод, преждевременную смерть, ярость обездоленных вызвали к жизни разноликие, но в то же время

Окончание. Начало см. «ИК», 1976, № 1.

«Инконфидентес», режиссер Жоакин Педро д'Андраде

и схожие своим антиимпериалистическим, антиколониалистским пафосом, революционным темпераментом, единой целью открытой атаки фильмы «Дом на юге» (Мексика), «Силы земли» (Перу), «Инконфидентес» (Бразилия), «Маленький народ» (Боливия).

Мы обозначаем здесь принадлежность фильма к той или иной стране по национальности режиссера, создавшего данный фильм, но при этом надо учитывать и некоторые обязательные поправки.

В ряде стран Латинской Америки сложилась такая ситуация, обусловленная господством реакционных режимов, при которой прогрессивные кинематографисты вынуждены работать или подпольно, или в изгнании, или прибегая к такому маневру, как съемка фильма по сценарию, в котором, казалось бы, нет ничего «крамольного», но потом, при монтаже (он зачастую производится за пределами страны, где-нибудь в Европе, например, в Италии) выявляется истинный замысел, истинная цель его создателей. «Мирная» картина превращается во взрывную. Именно таким способом создавали свои последние полнометражные художественные фильмы боливиец Хорхе Санхинес и бразилец Жоакин Педро д'Андраде.

Однако и на этом пути дерзостных бунтовщиков ждут неожиданные препоны. Их фильмы настолько ярки по антиимпериалистическому накалу, столь яростны по протесту, в них заложенному, что те или иные буржуазные компании или организации, которые на первых порах поддерживали латиноамериканских изгнанников, впоследствии отказались от них. Так случилось, например, с Хорхе Санхинесом. Итальянская радиотелевизионная компания РАИ вначале поддерживала режиссера, финансировала его картину «Мужество народа, или Ночь святого Хуана». Но когда она увидела эту ленту готовой, увидела, сколь беспощадно разоблачает Санхинес империалистических убийц, заговор международных карателей и их кровавые расправы над рабочими, она испугалась и отказалась дать деньги на уже запланированные ранее съемки картин других латиноамериканских режиссеров, в частности, Мигеля Литтина, чей фильм «Земля обетованная» —о первой коммуне в Чили и о том, как она была утоплена в крови — хорошо известен нашим зрителям по экрану VIII Московского фестиваля.

Хорхе Санхинес — один из наиболее талантливых и боевых авторов политического кино латиноамериканского континента. Он начинал свою деятельность на родине, в Боливии, но затем был вынужден покинуть ее из-за

преследований реакционного режима. Созданные им фильмы «Укамао», «Кровь кондора» и «Мужество народа, или Ночь святого Хуана» получили всемирную известность как революционные произведения, отразившие гнев и решимость угнетенных, поднимающихся на борьбу против внутренних и чужеземных поработителей.

Хорхе Санхинес вместе с группой энтузиастов много лет изучал условия жизни и постепенного, сознательно проводимого правящими классами (при поддержке североамериканских монополий) истребления коренного индейского населения Боливии. В своих картинах он создал ярчайшие образы простых людей маленького народа, вчера еще забитых и бесправных, а сегодня берущихся за оружие, чтобы защищать свои права, свою жизнь, свое будущее.

Формулируя, как он понимает цели, долг художника и гражданина, Хорхе Санхинес говорит:

«Наша страна страдает из-за того, что в нее импортируется из-за рубежа все: и товары, и культура, и идеология. Мы хотим найти собственные духовные ценности, близкие народу. При этом мы не забываем о расах и народностях, населяющих страну. Мы хотим делать кино, отражающее жизнь Боливии не в красках туристических проспектов. Мы стремимся обнажить на экранах жизнь сотен тысяч крестьян, горняков, рабочих. Нас не удовлетворяет лишь киносвидетельство. Мы хотим превратить кино в оружие. Мы не хотим демагогии и розовых историй».

Кино суровое, гневное, свободное от умилительных красок, кино беспощадное в своей правде — таково творчество Санхинеса. Нам уже приходилось писать о его фильме «Мужество народа», где дана потрясающая картина расправы эксплуататоров над восставшими горняками. Новые фильмы Санхинеса продолжают ту же революционно-гуманистическую направленность его творчества.

Фильмам Санхинеса близка перуанская картина «Силы земли» — о произволе помещиков, так называемых «гамоналей». Хозяин, который считает себя собственником не только всей земли в округе, но и людей, живущих здесь, совершает безнаказанно одно преступление за другим. Он убивает индейца, который посмел воспротивиться его бесчеловечному несправедливому приказу. Терроризируя крестьян, он запрещает в течение суток дотрагиваться до мертвеца, а его клочок земли распахивает и посыпает солью, чтобы ничто не могло тут расти. Бульдозером сносит хозяин глинобитную школу и давит бунтаря-учителя, погибающего с флагом в руке под обломками стены, на которой нарисованы серп и молот. Но чаша народного терпения переполняется. И вот во тьме ночи сотни огней движутся к помещичьей гасиенде.

— Встань, учись жить, как подобает свободному! — говорит один из героев фильма другому обездоленному. Так зреет самосознание народа. Произволу приходит конец.

Выражение актуальных тенденций общественного развития, борьбы народных масс за обновление жизни требует от кинематографистов латиноамериканских стран непрерывного поиска в области форм выражения, резко, открыто противопоставленных голливудскому стилю, которому подражает мнимонациональный буржуазный кинематограф этих же стран. И при этом весьма характерно, что там, где кино до этого не существовало (как в Боливии), оно рождается на революционной волне. Вырабатывая свой язык, понятный массам, кинематографисты используют и приемы мелодрамы, и формы притчи, и стиль политического плаката, и традиционный драматизированный рассказ, и условно-театральное представление.

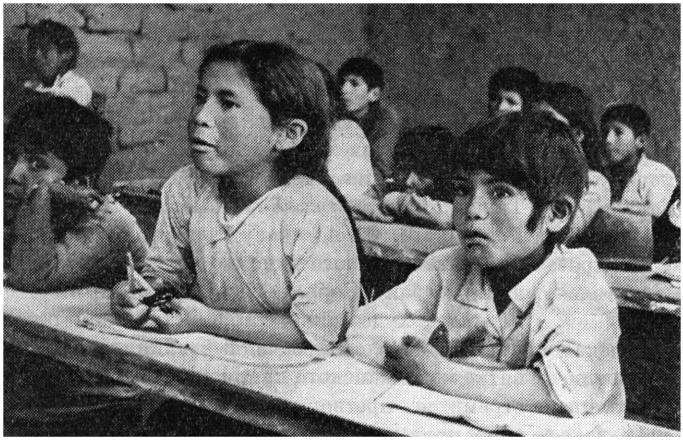
Известный мексиканский режиссер Серхио Ольхович привез в Москву фильм «Дом на юге». Ольхович учился во ВГИКе у Игоря Таланкина, Сергея Герасимова, Станислава Ростоцкого. Он по праву считает, что биография мексиканского кино начинается с приезда в эту страну Сергея Эйзенштейна. Влияние великого художника социалистической революции оказало глубочайшее влияние на развитие мексиканского киноискусства. Ольхович стремится претворять на практике творческие принципы своих учителей.

Его картина — своеобразное сочетание народной эпической драмы и философского иносказания. В фильме рассказана история группы крестьян, которых по приказу правительства во времена диктатора Порфирия Диаса насильственно переселяют из засушливых северных районов на плодоносный влажный юг. Переселение это оказалось на деле демагогической акцией. Крестьяне, не приспособленные к жизни в новых условиях, лишенные необходимой помощи, теснимые местными помещиками, оказались обреченными лишь на новые муки и лишения.

На первый взгляд может показаться странным, что солдаты, вызванные местными феодалами и преследующие крестьян, появляются то в форме современной армии, то в обмундировании минувших эпох. В пестрых одеждах разных времен предстают и жители города, куда приезжает «за справедливостью» крестьянский посланник. А на улицах древняя повозка соседствует с современным автобусом. Все это символы. Создатели фильма предупреждают нас о том, что их фильм рассказывает не некую конкретную частную историю, а дает обобщающую картину страданий народа на протяжении веков, историю его борьбы за счастье, землю, свободу.

Эта тенденция ощутима и в фильме «Инконфидентес», действие которого точно фиксировано временем и конкретными событиями одного из восстаний XVIII века против португальских поработителей. Картина, обращенная как будто бы целиком в историческое прошлое, завершается, однако, вопросом, который естествен для хода киноповествования: «Какой век сегодня в Бразилии: XVIII или XX?». Обращаясь к истории, латиноамериканские художники ищут там объяснения сегодняшним конфликтам и драмам и видят их в классовых, политических противоречиях. Они показывают своих героев, свой народ на перекрестках истории, видя источник их бед и страданий не в роковых заклятиях «порочной человеческой натуры», а в тех реальных условиях исторического существования, борьбы антагонистических социальных сил, которые в действительности формируют человеческие характеры, оказывают решающее влияние на природу межличностных конфликтов и столкновений общественных групп.

Эти фильмы — фильмы «ретро», как называют сейчас в Западной Европе и США произведения, переносящие зрителя в ушедшие эпохи. Но если буржуазные западноевропейские и американские кинематографисты используют «ретро» или для бегства от тревожных проблем современности, или для ностальгических вздохов по минувшим «славным временам», или для провокационной фальсифи-



«Маленький народ», режиссеры Оскар Сориа, Антонио Эгино

кации прошлого во имя оправдания и защиты отживающих реакционных сил, то сражающиеся художники Боливии, Бразилии, Мексики и других латиноамериканских стран опираются на историю как на реальный опыт классовой мудрости.

Упомянув о фальсификации истории, мы позволим себе дать конкретные примеры такой опасной «игры» в «ретро», появившиеся в самое последнее время на Западе, в частности, в Италии и Франции.

Анализируя фильм «Дом на юге», наверное, можно заметить, что в нем героями выступают не индивидуализированные характеры, а некий персонифицированный историко-политический организм. Эта особенность отличала и, скажем, некоторые произведения итальянского политического кино (отдельные картины Франческо Рози, Джилло Понтекорво). Но двигаясь от этой исходной точки к индивидуализации героев, к психологизации, художник будет углубляться в социально-политические конфликты, в то время как авторы фильмов, о которых пойдет речь, от занимаемых ими исходных позиций уходят все дальше в темные лабиринты подсознания и мистики.

Мы имеем в виду ряд фильмов, авторы которых, обращаясь к истории, к ее острейшим социально-политическим проблемам, рассматривают их под углом «чистой психологии», пытаются анализировать их с точки зрения психологической «тайны» человеческих взаимоотношений. Между тем уместно напомнить известное высказывание выдающегося французского ученого-марксиста, философа и психолога Ж. Политцера, который писал: «Психология не обладает никаким «секретом» человеческих фактов просто потому, что этот «секрет» не психологического порядка»*. Сказанным Политцер никоим образом не отрицает психологии и не пытается умалить ее значение, но указывает на бесплодность попыток свести объяснение того, как развивается человеческое общество и человек, к загадкам психологии как таковой, понимаемой в духе Фрейда или Карла Юнга.

Игнорируя диалектику социального и индивидуального, социального и биологического, создатели таких фильмов подменяют социальное биологическим или «психологическим». Выбрав для рассмотрения факты исключительные, а чаще даже патологические, они придают им значение неких «моделей» человеческого поведения совсем в духе концепции профессора Лувэнского университета Ж. Нюттена, который считает, что «объективный и социальный мир» «построен нашей психической деятельностью», — концепции, справедливо охарактеризованной Люсьеном Сэвом как «чистейший социологический идеализм»*.

Новейший образчик подобных фильмов — «Ночной портье» итальянского режиссера Лилианы Кавани и «Лакомб Люсьен» француза Луи Малля. Оба они получили широкую известность, вызвали шумные дискуссии, протесты с одной стороны, аплодисменты с другой.

Герои каждого из данных фильмов так или иначе связаны с фашизмом: в «Ночном портье» его главные персонажи — бывший шеф нацистского концлагеря и узница того же лагеря; в «Лакомбе Люсьене» юноша, по имени которого назван фильм, служит в вишистской полиции, этом национальном ответвлении гитлеровского гестапо, помогавшем фашистским оккупантам расправляться с французскими патриотами, участниками движения Сопротивления.

Как видим, личности, поставленные в центр произведений, так или иначе являются «функционерами социально-политического механизма». Однако именно на этой почве и рождается двусмысленность данных фильмов, искажающих подлинную реальность предлагаемых художниками фактов.

Действие «Ночного портье» происходит в наши дни. В одной из венских гостиниц останавливается известный дирижер, приехавший на гастроли. Его жена Люция в холле отеля встречается взглядом со служащим этого заведения — ночным портье. По реакции героев зритель сразу же ощущает, что здесь есть какая-то тайна. И вот портье (его

* Цит. по кн.: Люсьен Сэв. Марксизм и теория личности. М., «Прогресс», 1972, стр. 230.

* Там же, стр. 231 — 233.

«Дом на юге», режиссер Серхио Ольхович

зовут Макс) присутствует на представлении оперы Моцарта «Волшебная флейта». Впереди него в первом ряду непосредственно за спиной мужа-дирижера сидит Люция. На сцене разыгрывается одна из самых очаровательных сцен моцартовского шедевра: Папагено поет о радости, о солнечном счастье, славит красоту природы. А Люция в это время, словно какая-то неодолимая сила движет ею, несколько раз поворачивает голову назад и встречается взглядом с Максом. В эти моменты зрительный зал исчезает, и на экране возникают камеры пыток концлагеря, его темные подвалы и застенки. Там Макс и Люция встретились впервые. Там Макс устраивал с нею садомазохистские «игры». Там, сделав Люцию своей любовницей, он одновременно был и ее палачом. Он мучил ее и... дарил ей свою любовь.

Последняя часть картины посвящена развитию «роковой страсти» Макса и Люции уже в новых условиях. Люция, в то время как ее муж уезжает в Берлин, остается в Вене и встречается с Максом. Макс же состоит в тайной нацистской организации, которая уничтожает всех свидетелей своих былых преступлений. Обнаружив Люцию, заговорщики требуют от Макса убить и ее. Он отказывается и укрывается с любовницей где-то на окраине города, в большой полупустой квартире. Однако террористы продолжают преследование: отключают от квартиры воду, электричество, газ, вынуждают хозяев ближайших лавок не продавать Максу и Люции продукты. В квартире же в это время возрождается атмосфера концлагеря — публичного дома, в котором Макс и Люция все время меняются ролями. Они, как утверждает своим фильмом Кавани, оба в одинаковой степени и палачи и жертвы. Теперь уже она может, например, заставить Макса ходить босиком по битому стеклу. А он в свою очередь сажает ее на цепь.

Как пишет критик Клер Клузо во французском журнале «Экран» (№ 26), Лилиана Кавани ведет «игру с фашизмом: 1) не вынося ему приговора; 2) не отделяя себя от его героев (то есть отказываясь от какой-либо оценки их действий, поступков, чувств, отношений.— *Г. К.*); 3) свидетельствуя, что все мы жертвы— палачи». И Клер Клузо рекомендует рассматривать фильм с точки зрения «чистой морали», предлагает «запретить» крики ужаса, которые может вызвать он у тех, кто начал бы судить о нем с социально-политических позиций и требовать от автора приговора фашизму, ибо это фильм «не о преступлениях-злодеяниях, а об удовольствиях» (!?).

В той же статье Клузо пишет, что «невозможно дать рациональное объяснение страсти Макса и Люции. Реализм и психология здесь должны быть исключены», поскольку речь идет о подсознании. Фильм, по мнению критика, может быть понят лишь с того момента, когда мы допустим, что перед нами «два чудовища, порожденные подсознательными влечениями».

Кощунственность замысла Лилианы Кавани — рассматривать историю нацистского преступника-убийцы и его жертвы (а надо

добавить, что Люция еврейка) в свете «эротических импульсов» и «исследования» «палачески-жертвенных комплексов», якобы живущих в «каждом из нас»,— самоочевидна. Автор фильма романтизирует гибель своих героев. Кавани устраивает целое представление, которое, очевидно, должно восприниматься по контрасту с идиллическими картинами любви в «Волшебной флейте». В финале фильма Макс и Люция — он, надев форму СС, в которой когда-то с хлыстом и револьвером в руках палачествовал в концлагере, она в полосатой робе узницы — выходят ранним утром на пустынную улицу и направляются к мосту через Дунай. За этим мостом они спасутся от своих преследователей. Кавани подробно показывает их торжественно-театрализованную прогулку и трагическое «восшествие» на мост, как на Голгофу, где беглецов настигают убийцы.

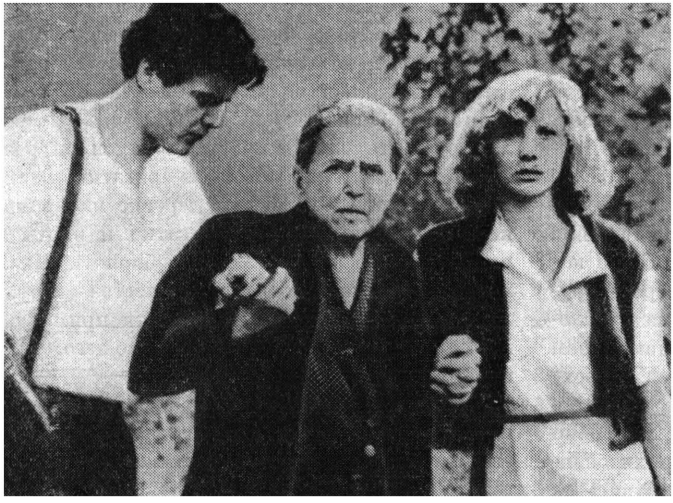
Хотя в фильме изображена целая организация фашистских преступников, никакого социально-политического анализа их деятельности картина не содержит. Более того, можно со всей определенностью утверждать, что все происходящее в фильме разворачивается в чисто условной среде и окружении. Не случайно некоторые критики сравнивают «Ночного портье» с известным фильмом «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене. Такое сравнение справедливо, ибо и тут и там — полупризрачный мир, попытка дать отражение «чистой психологии». Но это сравнение еще беспощаднее обнажает позицию автора «Ночного портье», который, спекулируя на интересе к политическим проблемам века, создает кровавый эротический балаган, охотно посещаемый буржуазной публикой, ищущей в кино острых, шоковых ощущений.

Если социально-политический камуфляж итальянского фильма разоблачается не так уж трудно, то с французской картиной дело обстоит сложнее.

Действие «Лакомба Люсьена», как мы уже говорили, происходит в эпоху гитлеровской оккупации Франции. Люсьену Лакомбу лет семнадцать-восемнадцать. Его отец сидит в тюрьме по каким-то уголовным делам (фильм, правда, это не уточняет, но ясно, что дело не политическое). Мать Люсьена имеет любовника и не хочет, чтобы великовозрастный сын жил в ее доме. Люсьен работает санитаром монастырской больницы. Тяжелая, грязная работа противна ему и он развлекается тем, что бьет из рогатки птиц. Навещая мать, охотится в деревне на кроликов. Сцены стрельбы из рогатки и охоты с ружьем даны в картине как биологическая характеристика Люсьена, существа интеллектуально слаборазвитого, почти примитивного, инстинктивного, действующего под влиянием импульсов жестокости.

Приехав на велосипеде к матери, Люсьен идет к своему школьному учителю и просит его помочь связаться с партизанами. Учитель отшучивается, говоря, что Люсьен еще мальчик. Возвращаясь в больницу, Люсьен из-за поломки велосипеда оказывается на улице в комендантский час и попадает в руки французской полиции, сотрудничающей с гестапо. Здесь юношу, слегка пугнув, подпаивают и в пьяной болтовне выуживают у него сведения об учителе как об одном из руководителей отрядов Сопротивления. О том, что учитель — в маки, в полиции говорят как о само собой разумеющемся, и Люсьен, не придавая значения разговору, и тоже вроде бы между прочим, роняет признание, что да, мол, учитель и есть тот самый командир, которого ищут новые покровители Люсьена. А затем мы видим юношу уже в форме полицейского с револьвером в кармане. Он упивается своей властью, возможностью жить весело и сытно без изнуряющего труда.

В этот момент происходит его встреча с юной Франс, дочерью еврея портного Альберта Хорна. Люсьен заказывает себе у старика хороший костюм, заказывает бесплатно, на правах, «дарованных» ему его покровителем и начальником, неким маркизом, возглавляющим французское гестапо и шантажирующим еврея. Франс легко уступает бесцеремонным притязаниям Люсьена и вступает с ним в связь. А Люсьен спокойно наблюдает, как пытают арестованного, фактически



«Лакомб Люсьен», режиссер Луи Малль

им преданного учителя. Сам он участвует в облавах и испытывает явное удовольствие от своего «всемогущества». Он абсолютно не интересуется тем, во имя чего одни сражаются, а другие их уничтожают. Притащив в дом Хорна ящик шампанского, он почти насильно угощает им всю семью и не стесняется показать целый чемодан «конфискованных» им вещей. В порыве щедрости он дарит портному золотые часы. Люсьен существует так, как если бы ни одна мысль не шевелится под его низким черепом, и никакие вопросы морали, ответственности, долга не тревожат его. Он действует импульсивно, как животное, удовлетворяя лишь свои самые простейшие инстинкты — голода, жажды, любовных удовольствий.

Хорн, не выдержав нравственной пытки и унижений, сам идет в гестапо. А за Франс является солдат, чтобы отправить и ее в концентрационный лагерь. Люсьен вначале спокойно смотрит, а в последний момент вдруг убивает немца и помогает девушке и ее бабушке бежать вместе с ним. Однако здесь есть одна весьма выразительная деталь. Солдат мародерствует. Среди вещей Хорна он находит золотые часы, некогда подаренные Люсьеном, и кладет их себе в карман. Вот тут-то Люсьен и нападает на гитлеровца и убивает его, а, убегая, не забывает вынуть из его кармана «похищенную» драгоценность.

Следует несколько коротких кадров, в которых мы видим Люсьена и Франс с бабушкой где-то на сельских дорогах, в рощах, у костра. Люсьен заботится о них и переживает мгновения нежности. А затем следует титр, извещающий зрителя, что через несколько дней Люсьен был расстрелян партизанами...

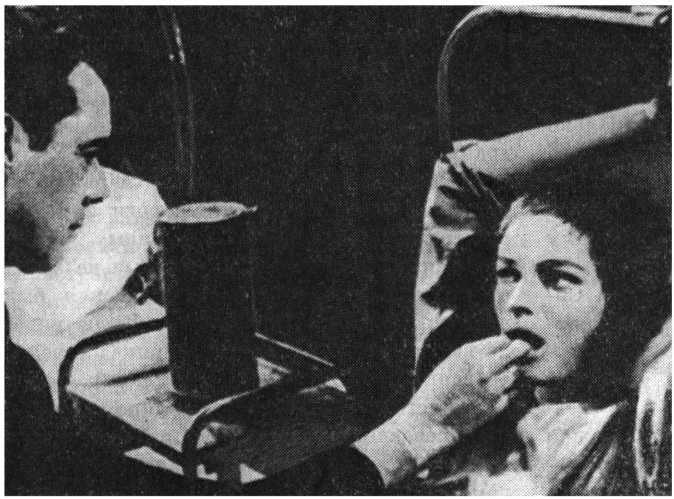
Итак, что же рассказал нам Малль? Какое поучение предлагает? Его картина отличается весьма тонким психологическим анализом, точной режиссурой в передаче атмосферы и обстановки, в которых разворачиваются события. Но чем его художническое видение, я бы сказал, документальнее, жизненно обстоятельнее, тем большую неловкость испытываешь, тем больше ощущение какой-то неправды, чего-то близкого к тем чувствам, какие порождает фильм Кавани, охватывает зрителей. Малль как бы предлагает нам понять своего героя в том смысле, в каком Наполеон говорил, что понять, значит простить. И потому заключительные кадры-титры подаются Маллем как акт какого-то недоразумения, несправедливости: ведь Люсьен мог бы быть хорошим отцом и мужем, ведь он не понимал, что

творил. Ведь он первоначально хотел сражаться в маки, вместе с антифашистами.

Мне представляется, что двусмысленность фильма Малля заключается в его нарочитом объективизме, в его желании рассмотреть все случившееся лишь на уровне «чистой психологии», в область которой якобы никак не примешиваются никакие политические, социальные, нравственные мотивы. Что ж, можно представить себе и такого типа, как Люсьен. В книге советского писателя Л. Гинзбурга «Бездна» анализируются некоторые подобные животные души. Но Гинзбург писал документальную повесть, излагая конкретные факты, с которыми он познакомился. Он протоколировал реальные встречи с реальными людьми. Малль же создает художественное произведение и выводит частную, исключительную историю на уровень обобщения, о чем говорит, например, неслучайная сцена, в которой служащая полиции, разбирая письма, замечает, что многие французы доносят даже... сами на себя.

На обложке сценария, изданного издательством Галлимар, напечатана фраза, которая, несомненно, выражает авторскую точку зрения на события: «По своей чистейшей (авторы употребляют эпитет «кандид», что по-французски значит — чистосердечный, правдивый, искренний.— *Г. К.*) аморальности и по своему аппетиту к жизни и безразличию ко всяческой идеологии Лакомб Люсьен 1944 года — это современный молодой человек».

Марсель Мартен, который написал в журнале «Экран» интересную, но не очень последовательную рецензию на «Лакомба Люсьена», указал на противоречия фильма, а по поводу вышеприведенной фразы, вынесенной как эпиграф к публикации сценария, заметил, что «эта удивляющая фраза рискует дать разрешение на последующую реабилитацию и таких преступников, которые были гораздо меньше, чем Люсьен, бескорыстны». Тут же Мартен приводит высказывание критика Мориса Реймса, помещенное в журнале «Парископ», который вывел заключение, что Лакомб Люсьен был расстрелян, будучи уже мертвым. «А я бы должен был написать,— добавляет Марсель Мартен,— что он был преступно умерщвлен». Так постановка социально-политической проблемы в воображаемом, но реально не существующем аспекте «дистиллированной» психологии, приводит к самым чудовищным выводам, служит на руку реакционерам, тем, кто хотел бы реабилитировать преступления фашизма.



«Ночной портье», режиссер Лилиана Кавани

Для упомянутых выше фильмов прогрессивных латиноамериканских кинематографистов, обращающихся к истории, такая аберрация невозможна. Они воскрешают минувшее не для того, чтобы маскировать его и мистифицировать, а для того, чтобы с беспощадной ясностью указать на источник зла, который необходимо уничтожить, заклеймить, на реального классового противника.

Подлинно социальный фильм все прочнее утверждается, развивается, завоевывает сегодня все новые позиции в киноискусстве капиталистического мира и развивающихся стран. Достаточно сказать, что в настоящее время насчитывается уже около полутора тысяч только антиимпериалистических картин — цифра почти фантастическая, если учесть, что каких-нибудь десять лет назад такие произведения можно было пересчитать буквально по пальцам.

IX Московский международный кинофестиваль дал возможность увидеть расширение и обогащение резервов социально активного киноискусства. Правда, надо отметить, что в некоторых странах по сравнению с тем, что было три-четыре года назад, наблюдается если не затухание, то все же известное ослабление ударной силы этой волны. Быть может, идет процесс нового накопления сил перед новым наступлением, а быть может, что вернее, здесь сказываются известные трудности и противоречия развития прогрессивных движений в разных странах.

И все же мы можем констатировать, что в глобальном масштабе плацдарм социально активного кинематографа расширяется. В его боевые отряды включаются все новые представители всех континентов.

Так, на наш фестиваль большую программу актуальнейшей социально-политической проблематики привезли арабские страны — Сирия, Марокко, Алжир, Египет, представившие такие фильмы, как «Кафр Касем», «Нефтяной войны не будет», «Наследие», «Сыновья тишины».

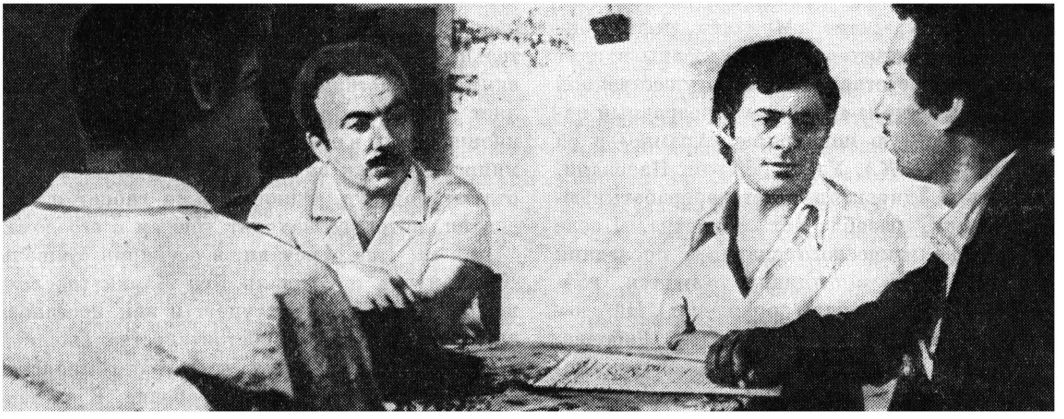
Еще совсем недавно арабское кино в нашем представлении ассоциировалось, как правило, со слезливой мелодрамой, душещипательными историями супружеской неверности, «танцем живота» и прочими аксессуарами «Востока», толкуемыми в буржуазно-колониалистском духе. Фильмы же, разрабатывающие коренные проблемы жизни народных масс этих стран, правдиво отражающие острые классовые противоречия, встречались не часто.

Тем важнее перемены, свидетелями которых мы стали на IX МКФ.

Особое внимание заслуживает «Кафр Касем», созданный сирийским режиссером Бурханом Алавийа. Такого фильма, на мой взгляд, арабское кино еще не знало. Он создан в традициях лучших документированных картин-разоблачений, жанр которых так блистательно разработан итальянским кинематографом, в частности, Франческо Рози. Документированными свои фильмы Рози называет потому, что они основаны на точном, документальном материале, но этот материал — не непосредственная фиксация фактов в час и на месте их рождения, а их реставрация, восстановление, после детального, скрупулезного ознакомления со всеми данными. Именно так рождались знаменитые фильмы Рози «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Дело Маттеи», «Счастливчик Лючано».

Метод итальянского мастера, одного из пионеров социально-политического кинематографа на Аппенинском полуострове, с успехом использован сирийским режиссером. Шаг за шагом, следуя документальным свидетельствам, восстанавливает Алавийа трагедию, разыгравшуюся 28 июля 1956 года в арабской деревне Кафр Касем, что расположена на границе Израиля с Иорданией.

Здесь в тот трагический день израильский патруль, перекрывший все дороги и улицы, расстрелял 400 ни в чем не повинных мужчин, женщин, стариков, детей, которые не знали, что неожиданно, без предупреждения было введено «особое положение». Люди ничего не ведали, когда был отдан приказ стрелять во всякого, кто появится на улицах деревни после четырех часов. И вот селяне, ничего не подозревавшие о таком «порядке», возвращались с работы, направлялись из своих домов в гости к соседям. Дети выбегали по-



«Кафр Касем»,- режиссер Бурхан Алавийа

играть. И каждый тут же падал, сраженный пулями. Таков был приказ. Преступный, варварский. Его целью было терроризировать непокорное население. И приказ выполнялся неукоснительно. Правда, потом была разыграна инсценировка расследования. Кое-кто был даже для видимости наказан. Но мертвые из гробов уже не встали.

Сценарист Асым Джунди и режиссер Бурхан Алавийа восстанавливают факты, следя за бегом минутной стрелки. Они расспросили оставшихся в живых свидетелей трагедии. Они воспроизвели наяву их рассказ, реставрировали все детали событий, назвали поименно и тех, кто погиб, и тех, кто палачествовал. И начальников палачей. И еще более высоких преступников. Они проследили весь ход движения кровавого приказа. Всю цепочку рассчитанного, запланированного зверства.

Ни в одном кадре создатели фильма не пытаются сыграть на эмоциях зрителей. Их документированное свидетельство строго и беспристрастно, как протокол, но оно и грозно, как обвинительный акт. В фильме дана потрясающая картина насилия. Но это насилие совершается совсем не потому, что кто-то из участников трагедии — эдакий зверь по своей природе. Не потому, что у кого-то разыгрались «инстинкты». Не потому, что в ком-то живет «комплекс агрессивности». Насилие имеет здесь социальный, политический источник. Его осуществляют разные люди. Люди, несхожие характерами и темпераментами, привычками и вкусами, воспитанием и местом, которое они занимают в обществе. Но это опять-таки не значит, что этих людей объединяет «заложенный» в них природой «механизм насилия», как было в картине Пекинпа. Механизм тут совсем иной. Его пружина — политика империалистической агрессии, расизма. И этот механизм обнаруживается картиной. Потому-то фильм о насилии воюет против насилия, а не утверждает его в качестве основополагающего статуса человеческой жизни, как это делает, например, Борман.

Интересен, хотя и оставляет впечатление некоторой незавершенности и страдает от неясностей сюжетной разработки марокканский фильм «Нефтяной войны не будет». Это тоже попытка создать такую политическую картину, какой арабская кинематография по сути дела еще не знала. Движущая сила сюжета «Нефтяной войны» — происки международных империалистических монополий против молодой республики, политические маневры национальной буржуазии, предающей народные интересы.

Действие фильма происходит в «некоем» арабском государстве. Министр нефтедобывающей промышленности этой страны входит в сговор с представителями могущественной зарубежной фирмы «Прамко» (прозрачный намек на известную монополию «Арамко» и ей подобные.— *Г. К.*). Узнав об этом, Падовани, технический директор нефтеперерабатывающего завода, разоблачает министра. После крупного политического скандала последний вынужден выйти в отставку. Кажется, нефтяной спрут потерпел поражение. Но начинаются внутренние трудности. Рабочие, живущие в нищете, требуют увеличения заработной платы. Новый министр предлагает решить проблему за счет сокращения прибылей зарубежных акционеров, но буржуазные дельцы в правительстве боятся такой меры, считая, что она может разжечь «аппетиты» трудящихся и в других отраслях хозяйства.

Между тем на заводе начинается забастовка. В начале рабочие терпеливо ждут результатов переговоров с руководителями предприятия. Стачечный комитет стремится не дать спровоцировать забастовщиков на открытое столкновение с полицией. Столкновение же пытаются вызвать те, кто мечтает о власти «сильной руки». Перед лицом массового, организованного выступления трудящихся, борющихся за свои права, новый министр начинает колебаться, его двойственная, нерешительная позиция приводит к катастрофическим последствиям. Полиция зверски подавляет стачку. Воспользовавшись этим, реакционные силы в правительстве обвиняют нового министра... как зачинщика беспорядков. Его отдают под суд. Одновременно гибнет и Падовани, которого находят убитым в его доме.

Как мы уже отмечали, в сценарии Мишель Константина и Сухейль Бен Барки (последний одновременно выступает и как постановщик фильма) не все обстоятельства сложной политической ситуации достаточно прояснены. Схематично показаны рабочие. В частности, история вражды двух малолетних сборщиков бутылок из-под пива и смертельного ранения в драке одного из них выбрана не совсем точно в качестве повода для гневного выступления рабочих. Но опять-таки можно заметить, что здесь столкновение не «двух природных убийц», а двух нищих, голодных ребятишек, которых нужда и голод толкают на вражду и драку. Но и при всех своих слабостях фильм «Нефтяной войны не будет» — явление знаменательное и многообещающее для нового арабского кино, обращающегося к насущным проблемам жизни.

В русле прогрессивных кинематографиче-

«Нефтяной войны не будет», режиссер Сухейль Бен Барка

ских тенденций создана и алжирская картина «Наследие». Ее постановщик Мохаммед Буамари ставит ряд проблем, связанных с тяжелым колониальным наследием и мешающих молодой республике строить новую жизнь. История жителей небольшого селения, разрушенного колонизаторами в дни войны и теперь восстанавливаемого из руин силами сельского коллектива, разворачивается в фильме как притча и как обобщенный образ того, что пережил алжирский народ. И, естественно, как водится в притче, картина несет поучение и предупреждение. Несчастный феллах, который, попав в руки карателей-оасовцев, потерял рассудок и теперь мучительно исцеляется от страха и пережитых мук, символизирует истерзанную войной страну, обретающую силы, осознающую свою новую судьбу. Когда в конце фильма бедняга, повторявший до этого лишь одно слово — «колониализм! колониализм!», впервые обращается к односельчанам со словом привета, его друзья радостно кричат: «Он заговорил по-арабски».

Наивный в ряде эпизодов, несовершенный драматургически, рассматривающий сразу много проблем, фильм «Наследие» опять-таки не может быть обойден вниманием как несомненно обещающая попытка алжирских кинематографистов создавать произведения, обращающиеся к живой истории народа.

Если напомнить, что Египет показал на нашем фестивале фильм «Сыновья тишины», посвященный социально-политическим проблемам израильской агрессии, то станет еще яснее, в сколь новом обличии выступил арабский кинематограф в Москве, сколь обнадеживает эта панорама молодого искусства, в котором человек и народ предстают на путях истории, в координатах сложного времени.

О том, как расширяются плацдармы социально-политического фильма, свидетельствовало и выступление на нашем фестивале кинематографистов Индии. Не случайно в связи с фильмом Мринала Сена «Хор» в мировой кинокритике появилось определение — «революция в индийском кино». Действительно, Сен вступает в жестокую полемику с реакционным, сугубо коммерческим кино своей страны. Он вызывающе порывает с его окостеневшими традициями, со всей его идеологической структурой и философско-эстетическим мышлением. В «Хоре» Сен обращается к самым животрепещущим проблемам современного развития страны, обличает коррупцию и предательство национальной буржуазии, поддерживает прогрессивных деятелей, борющихся за народные интересы.

Сложные задачи стоят перед Сеном-художником. И он решает их смело, пользуется приемами и памфлета, и иронии, и гротеска, и политического плаката, и представления в стиле Брехта.

Мринал Сен пишет: «Посмотрите, что происходит в кино Европы, Латинской Америки, Африки. Непрерывно растущее осознание социальных, политических и экономических проблем общества, сопровождающееся пониманием срочной необходимости информировать о них общественное мнение и мобилизовать его, способствует революционной ориентации кино. Я тоже не избежал этого влияния. Я старался освободиться от остатков «закрытого сознания» и стремлюсь участвовать во всем, что происходит в мире. Я изучаю окружающую меня реальность и не могу не принять участие в ее развитии. Я становлюсь участником событий с того момента, как только осознаю их в политическом плане».

Так с разных концов земного шара идут свидетельства о том, что социальный фильм, фильм, как говорили мы, с доминантой на общество, все шире вербует передовых художников Запада. Раздвигаются и зрительские аудитории этого кино, расширяется и та социальная почва, которая питает его.

Потому-то и лучшие произведения, с которыми познакомил нас IX Московский международный кинофестиваль, пронизаны историческим оптимизмом. Он, этот оптимизм, находит свою опору в реальном развитии мирового революционного процесса, в том непобедимом движении прогрессивных сил планеты, которым характеризуется последняя четверть нашего столетия.

Синерама

Болгария

Смотр творчества молодых кинематографистов Болгарии в Международном молодежном центре под Приморско становится традиционным. Вот уже второй раз экран местного открытого кинотеатра был предоставлен фильмам молодых и — о молодых. Гостями фестиваля были кинематографисты ГДР, Польши, Советского Союза, Чехословакии.

Афиша фестиваля включала художественные, документальные, научно-популярные, мультипликационные и телевизионные фильмы. Были организованы дискуссии по широкому кругу проблем, волнующих молодых кинематографистов социалистических стран.

Большую программу фильмов показали хозяева смотра. Вот некоторые из этих лент.

«Дачная зона». После своей предыдущей работы, фильма «Перепись зайцев», пользовавшегося большим успехом у зрителей и критики, режиссер Эдуард Захариев остался верен сатирическому жанру: картина высмеивает мещанство — в его новейших модификациях.

«Стремительный поток». Режиссер Иван Терзиев («Господин Никто», «Пути-дороги») поставил фильм по мотивам романа Генчо Стоева «Плохой день». В центре повествования — маленький коллектив рабочих-бурильщиков. Неторопливо, новеллистически развертывающийся кинорассказ позволяет зрителю всесторонне рассмотреть предложенную авторами конфликтную коллизию.

«Этот настоящий мужчина» — дебют режиссера-документалиста Александра Обрешкова в игровом кинематографе. Фильм исследует проблему современной молодой семьи. Популярный актер Стефан Данаилов играет в нем обаятельного удачливого «рыцаря без страха и упрека», для которого женитьба становится началом первых серьезных столкновений с жизненными трудностями. Но герой не привык к будничным заботам: чем дальше развивается действие фильма, тем очевиднее он теряет себя, делая уступку за уступкой собственному безволию.

«Дублер». Сюжет этой ленты Ильи Велчева строится на взаимоотношениях молодого рабочего и киноактрисы. Попытка отказаться от своего призвания, от главного своего дела приводит героя к духовному кризису.

Среди показанных на фестивале документальных лент выделяется работа Аделы Пеевой «Красные крепости» — короткометражный фильм о первых болгарских коммунах и их создателях. Картина строится как цепь бесед с героями: камера внимательно вглядывается в их лица, и часто деталь, слово, жест становятся способными многое рассказать о человеке и его месте в истории.

Советская кинематография была представлена в Приморско фильмом Сергея Соловьева «Сто дней после детства», который стал одним из самых значительных событий фестиваля.

Киносмотр в Приморско еще только накапливает опыт. Но уже сейчас очевидно, что подобные встречи кинематографистов помогают творческому и идейному становлению молодых художников братских стран, способствуют дальнейшему сближению социалистических кинематографий.

Великобритания

Творчество английского режиссера Линдсея Андерсона принадлежит к значительным явлениям современного кинематографа — достаточно вспомнить такие его работы, как «Если...» и с успехом прошедшие на наших экранах «Такова спортивная жизнь» и «О, счастливчик!».

«Во время торжества» — новый фильм, снятый, как и «Такова спортивная жизнь», по пьесе современ-

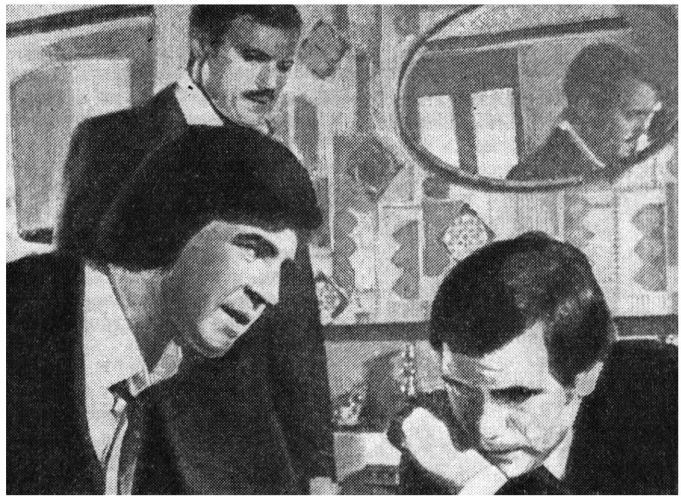
«Этот настоящий мужчина» (Болгария), режиссер Александр Обрешков

ного английского драматурга Стори.

Сюжет пьесы (и фильма) внешне весьма прост. Три сына Шоу приезжают в родной дом для того, чтобы отпраздновать годовщину свадьбы родителей. Но встреча родителей с сыновьями отнюдь не похожа на горячий прием любимых и внимательных детей. Хотя нет и открытой неприязни. Просто спустя многие годы под одной крышей встретились совершенно чужие друг другу люди. Старший сын Эндрю в свое время пренебрег своей карьерой ради увлечения абстрактной живописью. Но это не принесло ему ни удачи, ни удовлетворения. Вечно раздраженный, Эндрю готов винить в своих неприятностях кого угодно, только не себя. В родительский дом он возвращается в общем-то для того, чтобы «отомстить», рассчитаться за все, что потерял и не сумел. Кому отомстить? Родителям. Как? Этого он еще не знает. Но для ощущения своей правоты ему нужно, чтобы в мести приняли участие и братья: средний, Колин, болтливый чиновник, и младший, Стивен, неудавшийся писатель.

Но в семье Шоу не может быть открытой мести, так как нет открытых ран. Есть только постоянное ощущение пустоты. Это видно на примере миссис Шоу — женщины тихой, безответной, чувствующей себя бесконечно чужой своим близким. Отчужденность, отсутствие близости, тепла — вот причина тупика, в который зашли отношения внутри семьи, причина духовного кризиса этих людей. Пьеса Стори в чем-то автобиографична: как и Стивен, Стори писал романы, как и Эндрю, пытался рисовать...

Как отмечает журнал «Тайм», большая заслуга Андерсона состоит в том, что, сумев преодолеть некоторую расплывчатость и нечеткость пьесы, он создал на экране ясное повествование, придал ему отточенную, законченную форму. Лента «оставляет впечатление только что зарубцевавшегося шрама»,— пишет журнал. Все действие фильма происходит практически в одной комнате, и чувство давящей духоты, безысходности становится основным приемом в стилистике режиссера.



«*Во время торжества*» (*Великобритания*), *режиссер Линдсей Андерсон*

Великолепна игра актеров. Андерсон не искал новых исполнителей, сняв актеров из театра «Ройял Корт», где с успехом идет спектакль по пьесе Стори.

Италия

Знаменательной дате, связанной с историей итальянского кино — 30-летию неореализма — была посвящена прошедшая прошлой осенью ретроспектива, организованная в рамках традиционного Международного кинофестиваля «Новое кино» в Пезаро.

Многочисленные доклады и выступления известных киноведов на темы: «Политика и культура послевоенных лет», «Неореализм и критика», «Послевоенное кино Италии» и другие подтвердили жизнеспособность неореалистических традиций, возрожденных вновь в лучших произведениях мастеров итальянского кино 60—70-х годов.

Каков вклад неореализма в киноискусство наших дней? Чем живет оно сегодня и почему политическое кино Италии наиболее последовательно продолжает традиции неореализма? Эти и многие другие вопросы были подняты и освещены участниками развернувшейся дискуссии.

Прошло тридцать лет с тех пор, как фильмы «Рим — открытый город» и «Пайза» Росселлини, «Земля дрожит» Висконти, «Похитители велосипедов» Де Сика и «Нет мира под оливами» Де Сантиса возвестили о рождении нового демократического направления в искусстве Запада. И нет ничего удивительного в том, что оно возрождается сегодня в антифашистском политическом кинематографе Франческо Рози и Элио Петри, Дамиано Дамиани и Джулиано Монтальдо — в творчестве мастеров, которые с гордостью говорят о себе: «Мы — дети неореализма».

Дискуссия в Пезаро поставила вопрос о закономерностях развития неореализма как явления, о причинах его внутренних противоречий, вновь подтвердив справедливость оценки, данной этому течению еще в 1949 году на страницах коммунистического еженедельника «Ринашита»: «Что есть неореализм по

своей сущности, человеческой и социальной? Это искусство, рожденное народом и сделавшее героем своих произведений простого человека с его надеждами и страданиями, его радостями и его борьбой...»

●

«Музыка сражается за свободу» — такое название Луиджи Перелли и Карло Болли дали своему фильму, запечатлевшему грандиозную манифестацию молодежи Рима, посвященную 30-летию Освобождения страны от фашизма. Газета «Унита» неоднократно отмечала важность картины в деле воспитания молодежи, так как создатели этого небольшого по метражу кинодокумента сумели рассказать о многих проблемах жизни и борьбы молодежи Италии, давая при этом серьезный анализ происходящих в стране социальных явлений.

Фильм Перелли и Болли сопровождает комментарий — воспоминания Стефано Сатта Флорес, который как бы соединяет прошлое и настоящее, давние дни борьбы и «горячий май» 1968 года. Музыка в фильме становится главным контрапунктом изображения классовых битв молодежи Италии и других стран Запада за социальную справедливость и свободу.

●

Коммунистическая пресса Италии посвятила ряд статей двум советским картинам: фильму Сергея Микаэляна «Премия», показанному в рамках Венецианской Бьеннале, и новой работе Сергея Соловьева «Сто дней после детства». Фильм «Премия» завоевал симпатии и признательность широкого итальянского зрителя, и в первую очередь молодежи, заполнившей во время Дней кино 1975 года огромную площадь Санта Маргерита в Венеции. Критик Сауро Борелли на страницах газеты «Унита» пишет, что горячий прием фильма широкой публикой говорит о внимании прогрессивной Италии к советскому кино, о том, что значение истинного произведения искусства не исчерпывается одной только изобразительной стороной, но открывает возможности более широкого диалога, по-своему важного и для итальянской аудитории, которую волнуют многие проблемы, затронутые в картине советского режиссера. Речь идет, пишет Борелли, о нравственном облике советского рабочего, о новом сознании людей, о роли профсоюзов и партийных комитетов на предприятиях СССР и их тесной связи с массами. «Важность тематики, острота диалога,— отмечает «Унита»,— не дают зрителю ни минуты отдыха, требуют пристального, неотрывного внимания, говорят о культурной зрелости главного героя...»

В корреспонденции К. Бенедетти в «Унита» по поводу фильма С. Соловьева «Сто дней после детства» подчеркивается важное значение морально-этических проблем, связанных с воспитанием подрастающего поколения, которые решает советское киноискусство.

«...Невольно,— пишет корреспондент газеты,— вспоминается декабрь 1959 года, когда в Москве в клубе на шоссе Энтузиастов молодые рабочие, инженеры, техники встретились с писателем Ильей Эренбургом, чтобы обсудить и поспорить об отношениях искусства и науки. Об этом в Италии вышла книга писателя Аугусто Ливи, посвященная советской молодежи. Многое изменилось с тех пор,— отмечает критик,— Страна Советов пошла вперед, она живет сегодня новыми проблемами и новыми ритмами. Но вопрос о «воспитании чувства» всегда волнует советских людей, заставляет искать и спорить. И этой горячей заинтересованности в поисках идеалов служит новый фильм Сергея Соловьева».

Польша

Тринадцать серий для телевидения и четырехчасовой двухсерийный фильм для кинопроката — таков итог пятилетней работы польских кинематографистов над одним из выдающихся классических произведений национальной литературы — романом Марии Домбровской «Ночи и дни».

Действие романа охватывает период с 80-х годов прошлого века до начала первой мировой войны. Перемены в жизни польского общества, вызванные вступлением страны на капиталистический путь развития, показаны Домбровской глубоко и объемно.

Над экранизацией романа «Ночи и дни» работал режиссер Ежи Антчак, известный в Польше, как постановщик телевизионных спектаклей («Отец Горио» Бальзака, «Дядя Ваня» и «Три сестры» Чехова, пьесы современных драматургов).

«Съемки фильма «Ночи и дни» я считаю важнейшим этапом моей творческой биографии, — сказал Ежи Антчак в интервью польским журналам «Экран» и «Фильм». — Я очень люблю роман Марии Домбровской. Философия его, как мне кажется, близка не только полякам. Она интернациональна. И что самое главное, удивительно современна, несмотря на то, что книга была написана в 30-е годы, а время действия еще более отдалено от нас. Разумеется, экранизировать это многоплановое, масштабное произведение было чрезвычайно трудно. В романе более ста персонажей. Пожалуй, с кинематографической точки зрения слишком много «разговорных» сцен, диалогов... Пришлось в какой-то мере сократить роман, сделать его более «зримым». Но мы стремились прежде всего сохранить основную концепцию произведения Марии Домбровской, утверждающей, что главное в человеке — это его отношение к другим людям, щедрость души, патриотизм, богатство его духовного мира».

Два года Антчак готовился к работе: писал сценарий, собирал материал, искал актеров на главные роли. Затем почти три года ушло на съемки и монтаж картины. Первыми ее зрителями были работники крупнейших промышленных предприятий Варшавы. На II фестивале польского кино в Гданьске (1975) фильм «Ночи и дни» был удостоен одного из главных призов; жюри отметило и исполнителей основных

«Ночи и дни» (Польша), режиссер Ежи Антчак

ролей — Ядвигу Бараньску и Ежи Бинчицкого.

Масштабные произведения классиков польской литературы конца прошлого — начала нынешнего века в последние годы вызывают особый интерес у деятелей киноискусства Польши. Примером тому — лауреат IX Московского международного кинофестиваля «Земля обетованная» Анджея Вайды, экранизация романа Владислава Реймонта.

Другое произведение Реймонта — «Мужики» было экранизировано сравнительно недавно известным польским режиссером Яном Рыбковским. Как и фильм Антчака, «Мужики» были сделаны в тринадцатисерийном телевизионном варианте, что позволило передать философскую и сюжетную многослойность значительного по объему романа.

Сейчас Ян Рыбковский, известный нашим зрителям по фильмам «Шляпа пана Анатоля», «Сегодня ночью погибнет город», «Польский альбом», заканчивает работу над другим классическим произведением польской литературы. Он экранизирует известную пьесу Габриэлы Запольской «Мораль пани Дульской». Сценарий под названием «Сезонная любовь» написан режиссером совместно с Анджеем Ярецким.

В главных ролях — Алина Яновска, Барбара Вжесиньска, Ирена Карель, Казимеж Виткевич, Мария Ковалик.

●

Одно из самых крупных кинематографических творческих объединений Польской Народной Республики «Кадр» предусматривает в своих ближайших планах новые интересные работы известных мастеров кино.

Художественный руководитель «Кадра» Ежи Кавалерович готовится к съемкам фильма «Смерть президента»—об убийстве в 1922 году первого президента Польши Габриэля Нарутовича.

Судьба замечательного деятеля международного революционного движения пролетариата Людвика Варынского станет основой нового фильма режиссера Ванды Якубовской, чья картина «Последний этап» является одним из самых волнующих кинопроизведений о второй мировой войне. Кстати, эта картина была одной из первых послевоенных польских лент, получивших признание за рубежами страны.

Войцех Хас, известный советским зрителям по фильмам «Как быть любимой» и «Рукопись, найденная в Сарагоссе», приступает к новой работе. Это будет экранизация рассказа Чехова «Скучная история».

В планах объединения «Кадр» важное место занимает киноэпопея «Спасение Кракова». В ней будет рассказано о том, как Советская Армия спасла памятники древней польской культуры, которым грозило в годы войны с фашизмом полное уничтожение. Режиссер-постановщик этого фильма Ян Ломницкий.

Румыния

В 1975 году румынская кинематография достигла рекордного рубежа — в стране создано около 25 полнометражных игровых картин. Резкое увеличение производства фильмов за последние 2—3 года позволило расширить тематический и жанровый диапазон продукции, привлечь к работе способных молодых режиссеров. К наиболее обнадеживающим дебютам последнего времени следует отнести выступления Дана Пицы и Мирчи Верою, авторов фильмов «Каменная свадьба» и «Дух золота», а также картины двух режиссеров-женщин — Кристины Николае («Возвращение Магеллана») и Марин Калас Динеску («По доброй воле и непринужденно»), отмеченные тонким лиризмом.

Значительное внимание в тематических планах румынской кинематографии уделяется разработке современной темы. Ей посвящены фильмы «Скрытая гора» Бэляну (рассказ о тружениках крупной социалистической новостройки), две комедии — «Осень новичков» Молдована — о приключениях молодых специалистов, направленных на работу в отдаленные районы республики, и «Элексир молодости» Надя. Действие полуфантастического фильма Верою «Гиперион» развертывается в лабораториях ученых-атомников. Полемичная картина «Отец на всскресенье» Кэстантинеску поднимает важную нравственную проблему. Действие фильма Андрея Блайера «Полевые цветы на открытках» происходит в отдаленной деревне — автор критикует отсталые взгляды и предрассудки, равнодушие и социальную безответственность, которые приводят к гибели молодую героиню картины. В «Филипе Добром» Дана Пицы удалось создать интересный образ скромного и застенчивого юноши, непримиримого к любым формам морального зла, не ищущего легких путей в жизни.

Особое место в румынском кино занимают политические детективы Серджиу Николаеску и Маноле

Маркуса, привлекающие зрителя острым сюжетом, яркими характерами людей, поставленных в драматические ситуации («С чистыми руками», «Последний патрон», «Комиссар обвиняет», «Капкан»). Картина Дору Нэстасе «Здесь врагу не пройти», сделанная в традициях этого же жанра, переносит зрителя в август 1944 года, когда в Румынии было поднято антифашистское восстание. Другой фильм, разрабатывающий тему Сопротивления — «Стена»,— создан молодым режиссером Константином Ваень. Сюжет его необычен. В основе фабулы лежит реальный факт: в годы войны молодой рабочий предложил замуровать себя в помещении тайной типографии, чтобы в течение почти двух лет выпускать подпольную газету «Свободная Румыния». Несмотря на все старания полицейские власти так и не смогли найти эту типографию. Фильм взволнованно и просто рассказывает о коммунисте, идейная убежденность которого помогает преодолевать тяжелые физические лишения.

Несколько картин, созданных в 1975 году, посвящено национальной истории. Среди них фильм Мирчи Дрэгана «Штефан Великий — Васлуй 1475», воссоздающий победную битву румынского народа с оттоманскими полчищами под Васлуем. В главной роли снимался актер Георге Козорич.

«Шампунь» (США), режиссер Хол Эшби

США

Недавно на экраны Соединенных Штатов вышел фильм «Шампунь», сразу привлекший внимание зрителей и критики. В создании ленты принимали участие такие известные мастера кино, как режиссер Хол Эшби (его фильм «Последний наряд» был отмечен на фестивале в Канне 1974 года), сценарист Роберт Таун, актеры Уоррен Битти, Джулия Кристи, Голди Хоун, Ли Грант, Джек Уорден. Главную роль исполняет известный актер Уоррен Битти, он же продюсер и соавтор сценария.

Герой ленты парикмахер Джордж, устав от бесчисленных любовных похождений, разочаровывается в жизни, теряет веру в серьезное, глубокое чувство. Бездумно проводя время, он уже не может остановиться, понять, что же, собственно, с ним происходит, ради чего он живет.

Так продолжается до тех пор, пока герой, наконец, не влюбляется. Но и здесь его подстерегает разочарование. Джордж не нужен девушке, она обманывает его так же, как он до этой встречи — своих подружек. Для нее встреча с Джорджем это лишь забавное приключение, интрижка. В финале фильма Джордж, неприкаянный, опустошенный, стоит на вершине холма, раздумывая, как жить дальше...

Разумеется, не только участием кинозвезд привлекает внимание этот фильм со столь непритязательным сюжетом. Авторы картины, и в этом, как отмечают многочисленные рецензенты, немалая заслуга самого Битти, хотели поведать с экрана не только историю современного Дон-Жуана. Фильм представляет собой острую сатиру на нравы современной Америки, невеселое размышление о человеке, одиноком в мире равнодушия и духовной пустоты. Отношения героев картины строятся по схеме,— как поется в этом фильме — «Я тебе не мешаю, и ты мне не мешай». По мнению критика журнала «Ньюсуик», «Шампунь» стал сатирическим отчетом о человеческих катастрофах, намного более опустошительных, чем знаменитое лосандželесское землетрясение, послужившее основой для нашумевшего голливудского боевика»...

Уоррен Битти намерен и дальше принимать творческое и финансовое участие в создании картин, в которых играет. После выхода на экраны ленты Майка Николса «Состояние», где он снялся в одной из главных ролей вместе с популярным американским актером Джеком Николсоном, Битти задумал поставить фильм, посвященный жизни знаменитого американского журналиста Джона Рида, автора известной книги об Октябрьской революции — «Десять дней, которые потрясли мир».

«Образ Джона Рида очень привлекает меня,— говорит Уоррен Битти,— привлекает тем, что Рид, не жалея сил, посвятил себя великой борьбе...»

Франция

«Мистер Браун» — новый фильм об Америке французского режиссера Роже Андрие. Бывший ассистент Франсуа Раушенбаха, он не

стал следовать в работе творческому методу своего учителя, создателя «Америки глазами французов». (Эта картина надолго утвердила во французском кинематографе особый тип «этнографического фильма», в котором жизнь той или иной страны выглядит подернутой глянцем туристических проспектов, сводится к изображению поверхностных экзотических деталей.) Роже Андрие отказался от показа внешних черт американской жизни. Он решил взглянуть на Америку изнутри, постичь суть истинных проблем, стоящих перед американцами.

Андрие Америку знает очень хорошо. Несколько лет он провел в Лос-Анджелесе — снимал фильм об организации «Черные пантеры», в качестве оператора принимал участие в съемках картины Иоланды Дю Люар «Анджела Дэвис. Портрет революционерки», демонстрировавшейся на одном из Московских фестивалей. Знание американских реалий и четкая политическая позиция отмечают и последний художественный фильм Андрие.

В основу картины «Мистер Браун» легла реальная история, действительно происшедшая с одной негритянской семьей в Лос-Анджелесе. Но повседневность случившегося делает ее типичной для всей Америки. В фильме рассказывается о судьбе семьи Браун, приехавшей в Лос-Анджелес с Юга в надежде разбогатеть. Глава семьи Джордж вкладывает все свои сбережения в оборудование небольшой пекарни. Он задумал выпекать особый хлеб по старым рецептам, передававшимся из поколения в поколение, и уверен, что найдет покупателей.

Но этот хлеб оказывается дороже продукции больших хлебных заводов, покупателей нет, и жена Брауна, чтобы хоть как-то сводить концы с концами, вынуждена пойти работать в кафе. Вскоре маленькое предприятие прогорает, а сам «мистер Браун» становится мусорщиком.

Фильм Андрие явился еще одним разоблачением мифа о легком обогащении, якобы возможном в Америке. Действие погружено в атмосферу негритянского гетто Лос-Анджелеса. В картине как будто и не ставится открыто проблема расизма, но, по словам самого режиссера, он хотел показать «скрытый расизм», поразивший некоторые слои американского общества.

Фильм Андрие озвучен известным певцом блюзов Джоном Ли Хукером, чье выразительное пение придает повествованию интонацию глубокой тоски.

«Мистер Браун» был отмечен прогрессивной французской критикой не только как произведение исключительной достоверности, но и как редкий для французского кинематографа фильм, в котором другая страна и ее проблемы глубоко и верно поняты.

●

Еще одна французская картина, исследующая жизнь другого народа, вызвала единодушное одобрение критики. Это лента режиссеров Жана Моно и Венсана Бланше «История Ваари», посвященная южноамериканскому племени пиароас. Зритель и на этот раз, наверное, ожидал увидеть страницы очередного этнографического «альбома». Казалось, если проблемы «Мистера Брауна» еще могут быть поняты изнутри, то постижение далекого мира индейцев пиароас уж слишком затруднительно для европейского кинематографиста.

Молодые режиссеры поставили перед собой задачу разрушить привычные каноны экзотического фильма, отказаться от европейского патернализма.

В результате —необычный фильм, о котором главный редактор французского кинематографического журнала «Имаж э сон» Андре Корнан отозвался, как о «поворотном этапе в истории седьмого искусства».

Один из режиссеров фильма Жан Моно — этнограф, ученик Клода Леви-Стросса. Он провел в джунглях Венесуэлы много лет. Когда к нему присоединился молодой кинематографист Венсан Бланше, он прожил среди племени пиароас уже целый год.

«История Ваари» была задумана как поэтическое воплощение индейского мифа, через который авторы стремились постичь жизнь племени. Моно и Бланше отказались от привычного для таких фильмов дикторского текста. За кадром звучит поэтичный миф в прекрасном переводе Жана Моно.

Критика единодушно отмечает отсутствие в фильме Моно и Бланше того снисходительного тона, которым обычно повествуют о жизни далеких от цивилизации племен. Лента производит глубокое впечатление, зритель как бы открывает для себя сложную жизнь «затерянного мира».

Швейцария

Швейцарская кинематография в последние годы, вызывает к себе все возрастающий интерес. Особое место принадлежит творчеству режиссера Клода Горетта, выпустившего недавно свой третий фильм — «Не так зло, как кажется».

...Умирая, глава семьи оставляет своему сыну Пьеру небольшое наследство — скромную столярную мастерскую, где несколько старых мастеров делают красивую, добротную мебель.

Однако очень скоро оказывается, что мастерская Пьера, с которой связаны надежды на благополучие семьи, не только не приносит дохода, скорее, наоборот, поглощает все сбережения. Герою угрожает банкротство. И тогда, стремящийся любым способом раздобыть деньги, Пьер видит лишь один выход: добыть деньги грабежом. С этого начинается странный «триллер» Горетта. Владелец столярной мастерской становится грозой всей округи. Он грабит, терроризирует население, притом обставляет налеты, как в классическом «черном фильме» — автомобиль, маска, темные очки...

Семья не подозревает, что Пьер и есть тот опасный бандит, которого разыскивает полиция. Однажды, во время ограбления почты, молодая служащая Нелли падает в обморок. Пьер, несмотря на свое новое ремесло не избавившийся

от природной чувствительности, приходит ей на помощь. Начинается роман, который еще более усложняет двойную жизнь героя. Теперь его прежде тихой семейной жизни противопоставлена и тайная любовь Нелли, ставшей скоро не только верной соучастницей налетов, но и их вдохновительницей.

Фильм Горетта мог бы легко стать коммерческой комедией или рядовым «триллером». Но верный своему пристальному интересу к человеку, режиссер решает картину в совершенно ином ключе. «Не так зло, как кажется»— это ироническая констатация углубляющегося на Западе экономического кризиса. В этой ситуации, по мнению создателя фильма, чтобы уцелеть в обществе конкуренции, мелкий предприниматель вынужден стать грабителем. Но это, как считает критика,— еще и «очень национальный фильм»: двойная жизнь Пьера — своего рода протест против филистерского самодовольства швейцарского буржуа.

Финал фильма драматичен. Пьера арестовывают. Общество привычно одерживает победу над обывателем-бунтарем...

Япония

«Дайэй» — одна из старейших студий страны, в ее стенах были созданы такие шедевры, как «Расёмон» Акиры Куросавы, «Врата ада» Тэноскэ Кинугасы, «Луна в тумане» Кэндзи Мидзогути и многие другие. В 1971 году, в связи с финансовыми трудностями, «Дайэй» вынуждена была объявить о продаже оборудования и увольнении персонала. В ответ на это работники студии захватили помещение, создали Комитет борьбы, организовали прокат лучших фильмов, ранее созданных на «Дайэй»,— все это делалось с целью заработать деньги и спасти студию от банкротства, столь обычного в этой капиталистической стране. Всеобщая поддержка работников «Дайэй», широкая гласность, которую приобрела эта социальная битва, помогли студии выстоять. В сентябре 1974 года было образовано новое акционерное общество, долги выплачены, и на «Дайэй» вновь приступили к созданию фильмов. Первым кинопроизведением, выпущенным возрожденной компанией, стал фильм молодого режиссера Токихиса Морикава «Когда мы были молоды», показанный вне конкурса на IX Международном кинофестивале в Москве. А следующей стала картина режиссера Сацуо Ямамото «Затмение солнца».

Имя ветерана кинорежиссуры, одного из прогрессивных художников страны Сацуо Ямамото сегодня находится в центре внимания кинематографической общественности. Масштабность его работ последнего времени, острота и актуальность поставленных проблем свидетельствуют о неиссякающем таланте режиссера. Это поставленная им в 1970—1973 годах историческая эпопея «Война и люди» по роману Дзюмпэй Гомикавы и фильм, снятый в 1974 году — «Блистательное семейство».

Последняя работа Ямамото «Затмение солнца» — своеобразное исследование закулисной жизни политических кругов. В основу фильма положен одноименный роман Тацудзо Исикава, который публиковался в газете «Сандэй Майнити». В книге описан громкий скандал десятилетней давности, связанный с выборами председателя консервативной партии. В ходе предвыборной компании на ветер бросались крупные суммы денег, а чтобы потом покрыть недостачу, первый секретарь партии пошел на подкуп и шантаж. В фильме раскрываются грязные махинации политиканов, показана власть денег, приводящая к преступлению и к нравственной деградации.

Режиссер называет свой фильм «человеческой комедией», добавив, что «мир богатых, купающихся в золоте, если взглянуть на него изнутри, оказывается насквозь прогнившим». В центре картины — фигура финансового магната Санкити Исихара, роль которого играет ведущий актер и режиссер театра «Мингэй» Дзюкити Уно. Другие исполнители — целое созвездие ярких актерских имен — Матико Кё, Рентаро Микуни, Тацуя Накадай, Гакко Ямамото, Эцуси Такахаси и другие.

Сацуо Ямамото тотчас после окончания этой работы стал готовиться к съемкам новой картины, в которой главную роль исполнит известный актер Синтаро Кацу. Этот фильм Ямамото будет снова ставиться на «Дайэй».

●

Старейшая японская актриса Кинуё Танака пришла в кино в 1924 году со сцены музыкального театра. Она сразу стала много сниматься. Поначалу — в фильмах своего мужа, режиссера Хироси Симидзу, затем и у других ведущих режиссеров. За пределами Японии имя Танака стало известно благодаря главным ролям в фильмах классика японского кино Кэндзи Мидзогути — «Жизнь О'Хару, куртизанки», «Луна в тумане», «Управляющий Сансё». В 50-х годах актриса пробует свои силы в кинорежиссуре, поставив несколько фильмов и став первой японской женщиной-кинорежиссером. Затем ее имя перестало появляться на афишах кинотеатров. Неожиданно в 1974 году Кинуё Танака была приглашена на одну из главных ролей в экранизации романа писательницы Савако Ариёси «Три старухи», в котором отражена социальная и нравственная трагедия старости в капиталистическом обществе. Фильм поставил режиссер Нобору Накамура, унаследовавший от Мидзогути интерес к исследованию женской судьбы в Японии. Этот фильм способствовал возвращению Кинуё Танака на экран. Вслед за «Тремя старухами» актриса сыграла главную роль в ленте Кэй Кумаи «Тоска по родине», где ее партнершей оказалась популярная в нашей стране Комаки Курихара. Эта работа принесла Кинуё Танака звание лучшей актрисы 1974 года, с редким единодушием присужденное ей японскими кинокритиками. На последнем кинофестивале в Западном Берлине, на котором была представлена картина «Тоска по родине», она получила премию за лучшее исполнение женской роли.

В. Черных

Собственное мнение

У старого добротного дома постройки начала века, которых еще много в Москве, остановилась «Волга», и из нее вышла женщина.

Было ей за тридцать, и, может быть, поэтому короткая кожаная юбка была для нее уже рискованной; это, во всяком случае, читалось в глазах ее же возраста женщин, которые сидели во дворе и на которых были обычной длины юбки и платья и обычные пристойные прически, а не распущенная по плечам грива, как у этой.

Женщина легко преодолела лестничные марши. Она приостановилась на площадке, готовясь взбежать на очередной этаж, и увидела наверху мужчину лет тридцати в джинсах и парусиновой куртке, который спускался с чемоданом и рюкзаком.

— Привет, Петров,— сказала женщина.

— Здравствуйте, Ольга Викторовна,— ответил Петров и посмотрел на часы.— Ты приехала на две минуты раньше. Я бы успел спуститься.

Теперь они шли вместе. Навстречу им попался пожилой мужчина. Он очень внимательно осмотрел Ольгу и, уже пройдя мимо нее, не удержался и оглянулся.

— Ты видел? — спросила Ольга у Петрова.— Каков эффект?

— Если бы ты разделась совсем, эффект был бы большим,— спокойно прокомментировал Петров.

— Дурак ты, Петров,— сказала Ольга без раздражения.

— Шеф собирается вас проводить,— сказал шофер, когда они сели в машину.

— Провожают в последний путь,— сказал Петров.— А я собираюсь вернуться.

Шофер вопросительно посмотрел на Ольгу.

— Давай к шефу,— сказала Ольга.

Теперь «Волга» шла по улицам Теплого Стана — нового микрорайона Москвы. Среди чистого поля высились параллелепипеды многоэтажных башен-домов, и что-то было в этом от нереального — башни из стекла и бетона среди зеленых полей. У подъезда одной из таких башен стоял Сахно. Это был мужчина лет сорока, сухопарый, коротко стриженный, в легком и элегантном летнем костюме.

— Гражданин начальник,— Ольга приложила два пальца к виску.— Бригада в полном сборе и готова приступить к выполнению задания. Руководитель бригады Бурцева!

— Билеты не забыли? — спросил Сахно, садясь рядом с шофером.

— Не забыли,— сказала Ольга.

— Покажите,— приказал Сахно.

— Николай Николаевич,— начала было Ольга.

— Пока не покажете — не поедем,— предупредил Сахно.

Ольга начала искать билет в сумке. Билет не находился. Ольга вывалила на колени все содержимое: губную помаду, пудреницу, карандаш для ресниц, лак для ногтей, записную книжку, сигареты, зажигалку, кошелек. Наконец, билет нашелся, и она показала его Сахно. Сахно кивнул.

Петров сидел молча.

— Петров, ваш билет! — напомнил Сахно.

— Не покажу,— сказал Петров.

Сахно задумался. Пауза затягивалась.

— Напрасно,— сказал Сахно.— Если вы его забыли, у нас еще есть время вернуться. Поехали,— сказал Сахно шоферу.

— Значит, и я могла не показывать! — завопила с возмущением Ольга.

— Конечно,— спокойно сказал Сахно.— И вообще, Ольга, вы руководитель бригады и должны быть более самостоятельны в своих мнениях.

Поезд шел в ночи. У железнодорожных переездов скапливались машины, груженные сеном, железобетонными конструкциями, контейнерами.

Петров сидел у окна и курил. Проносились мимо складские помещения, штабеля шпал, платформы с новенькими «Жигулями».

К скверу подкатывали автобусы. Из них выходили люди и шли по аллеям. Потом они выходили на небольшую асфальтированную площадь, сливаясь в большую толпу, которая двигалась к проходной завода.

И шли в этой толпе все будущие герои фильма. Олимпиада Васильевна — женщина еще не старая, но уже молодящаяся, ее дочь Таня, на которую тут же обратил внимание Петров.

Бригада шла к проходной завода, почти не выделяясь из толпы. На Петрове были джинсы, как и на десятках парней; на Ольге — джинсовая куртка и юбка нормальной длины.

Шел к проходной завода секретарь парткома Константинов, мужчина лет 35, спортивный, уверенный в полной своей мужской силе и правоте своего дела. Он заметил Ольгу, и Ольга заметила его.

Шел начальник цеха Прокопенко, тридцатилетний и целеустремленный. Он шел один, и возле него не скапливались люди.

Шел начальник участка Самсонов, шел наладчик Борис Чернов.

Стрелка больших электрических часов перепрыгнула с цифры «10» на цифру «11».

Было без пяти восемь. Через пять минут на заводе начинался рабочий день.

К воротам подкатила «Волга», ворота распахнулись, и на завод въехал директор Басов.

И вдруг почти мгновенно площадь опустела, и поэтому особенно стали заметны опаздывающие.

Доставая на ходу пропуска, бежали через площадь несколько парней. Поправляя прическу, через проходную пронеслась девушка.

— Привет, Мария Петровна,— крикнула она вахтерше.

Один из вахтеров — старший смены — просматривал список. Ольга терпеливо ждала.

— На вас не заказано,— сказал вахтер.

— На нас должно быть заказано,— начала вежливо объяснять Ольга.— Мы давали телеграмму.

Вахтер уже не обращал на Ольгу никакого внимания.

— Обычная история,— вздохнула Ольга.— Что же делать-то?

Петров посмотрел на очередь мужчин с портфелями, которым тоже не заказали пропуска и которые скопились у единственного телефона, и принял решение. Он достал какую-то бумагу, сложил ее, зашел за угол, разбежался и буквально влетел на проходную.

— Здрасьте, тетя Маша.— Петров поднял руку с зажатой бумажкой, и уже несся по территории завода.

— Надо было зафиксировать опоздание,— сказал старший вахтер.

— Да это вроде Витька из литейки. Он вечно опаздывает,— сказала вахтер тетя Маша.

Петров поднялся по лестнице и остановился перед приемной директора. В приемной секретарша печатала на машинке.

Из своего кабинета вышел директор завода Басов и отдал секретарше несколько листов бумаги.

— Вика, этот отчет мне нужен к двенадцати,— сказал Басов.

— Будет сделано,— Вика сложила листы в папку, и Басов снова скрылся в своем кабинете.

— Вика,— сказал Петров.— А почему нам не заказали пропуска?

— Кому это вам? — спросила Вика.

— Петрову и Бурцевой.

Вика выудила пропуск из груды бумаг.

— Заказали. Но еще не отнесли на проходную.

— А почему не отнесли?

— А вы всегда такой зануда? — спросила Вика.

— Всегда,— ответил Петров.— Так почему же?

— Потому что вы командировочные. А командировочный, он никогда раньше десяти не появляется. Не все же такие примерные, как вы.

— Про это понятно,— сказал Петров.— А когда же отнесут пропуска?

— Когда придет курьер!

— А когда он придет?

— Когда придет, тогда и придет,— со злостью сказала Вика.— Вы, небось, сами не понесете?

— Почему же? Понесу,— и взял пропуск.

К Ольге подсел один из командировочных с портфелем.

— Прекрасная погода,— сказал он.

— Вы женаты? — спросила Ольга.

— Да,— несколько опешив, ответил командировочный и обиделся.— А при чем это: женат я иль не женат?

— А при чем погода? — спросила Ольга.— И так ясно, что она прекрасная.

Вика заглянула в кабинет Басова и предупредила:

— Иван Степанович, эти ваши из института исследований прибыли. Сейчас будут здесь.

— Тогда зови партком и завком,— распорядился Басов.

— Вы, конечно, сами увидите,— сказала Вика.— Но один из них явно не того,— и Вика крутанула пальцем у виска.

— В чем это выражается? — спросил Басов.

— Во всем,— сказала Вика.— Псих какой-то ненормальный.

Петров подошел к проходной, протянул вахтеру пропуск и сказал:

— Товарищ Бурцева пройдет со мной. Пожалуйста, Ольга Петровна...

— А Петров где? — спросил вахтер.

— Петров придет позже,— ответил Петров.

Когда социологи вошли в кабинет Басова, их уже ждала «большая тройка». Сам Басов, председатель завкома Филяшин и секретарь парткома Константинов.

Басов вышел из-за своего стола — грузный, в мешковатом костюме — и пошел навстречу гостям.

За ним двинулся Филяшин — полнеющий молодой человек из-за жары в рубашечке навыпуск, и Константинов в спортивной куртке. Началось знакомство.

— Бурцева — инженер-социолог. Руководитель группы,— представилась Ольга.

— Петров — психолог.

Хозяева в свою очередь представились тоже.

Потом все расселись, как на приеме. На столе выстроились бутылки с минеральной водой, были разложены сигареты, секретарша Вика внесла кофе.

Председатель завкома радушно улыбнулся.

— Я думаю, вам понравится у нас,— начал он.— Наш завод имеет богатые трудовые традиции.

— Извините,— сказал Петров.— Но нам не заказали пропуска. Мы потеряли сорок минут рабочего времени, а, учитывая, что нас двое — час двадцать минут. В денежном исчислении заводу это обошлось в двадцать четыре рубля.

— Мы это учтем на будущее,— улыбнулся Басов.— Моя машина в вашем распоряжении. Устраивайтесь, знакомьтесь с городом. А завтра начнете.

— Мы, собственно, уже начали,— заметил Петров. — А для продолжения нам нужна следующая документация...

Петров раскрыл свой блокнот.

И повисла пауза...

Ольга и Петров работали в соседнем с парткомом кабинете. Ольга просматривала папки и делала подсчеты на малой ЭВМ типа «Дакоты». Петров выписывал данные на большой лист бумаги.

— Все сходится на подготовительном,— сказала Ольга.

В дверь постучали.

— Пожалуйста,— сказал Петров.

Вошел Константинов.

— Моя помощь в чем-нибудь еще требуется? — спросил он.

— Спасибо, пока не требуется,— улыбнулась Ольга.

Константинов не удержался и тоже улыбнулся.

— Ну, тогда пока,— сказал он и вышел.

— Пока,— сказал Петров.— Кажется, он на тебя положил глаз,— заметил он.

— Неужели ты замечаешь, когда на меня обращают внимание? — спросила Ольга.

— Учти,— сказал Петров.— Так и до аморалки недалеко. А он человек наверняка семейный и положительный. Да, кстати! Раз уж ты так быстро и на прямую установила контакт с парторганизацией, может, посмотришь протоколы партийных собраний подготовительного? Они обычно хоть и эмпирически, но нащупывают самые горячие точки.

— Предложение дельное,— согласилась Ольга.— Ты это и сделаешь. Сегодня же. А завтра начнем с подготовительного...

Медленно полз конвейер. Сборщицы брали с ленты небольшие щиты, вкручивали детали, не глядя, сдвигали щиты на ленту, чтобы снять следующий. Работали быстро и четко. На сборке были одни женщины, в основном молодые. И тут Петров увидел Татьяну, которую он заметил еще утром на проходной.

Петров наблюдал за работой сборщиц, а сборщицы наблюдали за ним. И вдруг Петров отметил, что сборщицы оживились.

К сидящей за стеклянной перегородкой женщине — по-видимому, мастеру цеха — подошла средних лет сборщица, что-то сказала ей, кивнув в сторону Петрова, та засмеялась, тоже кивнула, соглашаясь. Сборщица подошла к Татьяне, села на ее место, а Татьяна встала и пошла по проходу.

Петров не мог еще раз не отметить ее стройную фигуру, но сейчас она шла по-особенному, покачивая бедрами, как ходят женщины, уверенные, что на них обязательно обратят внимание. На Татьяне был очень коротенький халат, такой короткий, что больше напоминал курточку, чем халат, отчего ее длинные ноги казались еще длиннее.

Татьяна остановилась невдалеке от Петрова, приняла позу, мечтательно глядя в окно.

Сборщицы на конвейере, не прерывая работы, поглядывали в их сторону.

Петров продолжал следить за работой конвейера, совершенно не обращая внимания на Татьяну. По всем законам он должен был бы подойти, но он не подходил. Татьяна скосила глаза в его сторону и увидела, что Петров, даже не взглянул на нее, прошел мимо и сел рядом с пожилой сборщицей.

— К ней все подходят? — спросил Петров у сборщицы.

— Все,— подтвердила сборщица.— Мужик, он нынче какой? Помани его, и за любой юбкой побежит.

— А потом вы над ним всем участком смеетесь,— сказал Петров.

— А что, надо и посмеяться иногда,— ответила сборщица.— А то совсем отупеешь на этой сборке. А как ты догадался? — искренне удивилась сборщица.

— У меня такая профессия,— ответил Петров.

— И про меня можешь угадать? — заинтересовалась сборщица.

— Могу,— сказал Петров.— Вам сорок,— он прищурился,— пять лет. Начали вы трудиться сразу после войны, но потом был значительный перерыв, пожалуй, больше двадцати лет. Пока правильно?

— Да,— ошарашенно ответила сборщица.

— Начальник участка вами не очень доволен, вы не всегда выполняете норму. У вас собственный дом, большой огород, сад. До свидания.— И Петров вышел. Он оглянулся уже на выходе из цеха и увидел, как девушки бросились к ошеломленной сборщице, и та, всплескивая руками, что-то начала им рассказывать.

Ольга пристроилась около инструментальной. Когда подошел рабочий, она включила секундомер.

А в инструментальной металась молодая инструментальщица Вера Кутейщикова.

— Нет этой формы,— сказала она рабочему, так и не найдя требуемого.

— Как же нет,— возразил рабочий.— Вчера я сам у Олимпиады брал.

— Что вы мне все тычете Олимпиадой! Нет, я тебе говорю. Нет,— и у инструментальщицы навернулись слезы.

Рабочий отошел, и Ольга выключила секундомер.

Петров шел по коридору. Увидел табличку «Прием и увольнение» и открыл дверь. В кабинете сидела средних лет женщина Людмила Ивановна и просматривала трудовую книжку мужчины лет тридцати пяти.

— Подождите в коридоре,— сказала Людмила Ивановна Петрову.

— Я подожду здесь,— сказал Петров и сел у двери.

— А почему это вы должны ждать здесь? — спросила Людмила Ивановна.

— В коридоре нет стульев,— ответил Петров.

— Вы сюда пришли устраиваться на работу или сидеть на стуле? — спросила Людмила Ивановна.

— Я хотел бы совместить и то и другое,— ответил Петров.

— Ладно,— сказала Людмила Ивановна многозначительно.— Посидите, посидите,— и снова начала листать трудовую книжку. — А чего это вы, Прохоров, скачете с места на место? — спросила Людмила Ивановна.— Пятое место, между прочим, меняете. У нас коллектив стабильный. Вчера мы двум товарищам значки ветеранов вручили. Двадцать лет в одном цехе проработали.

— Чего только ни бывает! — сказал Прохоров.

— Что значит ни бывает! Это должно быть нормой. Значит, вы хотите фрезеровщиком? А если наладчиком?

— Я по специальности хочу,— сказал Прохоров.

— Подумайте.

— Я уж подумал.

— Я же вам добра желаю.

— А мне не надо чужого добра. Оформляйте фрезеровщиком,— сказал со злостью Прохоров.— Или давайте книжку обратно.

— Ладно,— сказала Людмила Ивановна.— Идите. Оформим,— и когда Прохоров вышел, многозначительно сказала Петрову:— Ну, что же, молодой человек, давайте документы, посмотрим на ваш жизненный путь...

Ольга подходила к станочникам и задавала вопросы.

— Сколько времени уходит на получение инструмента? — спрашивала Ольга у молодого станочника.

— Когда у Олимпиады в смене — мало,— отвечал рабочий,— минуты три. Очень хороший работник.

Ольга подошла к пожилому станочнику.

— Сколько уходит времени на получение инструмента?

— Когда Олимпиада в смене — еще ничего,— ответил станочник.— Но когда Верка... не приведи господь. Очень стервозная баба, извините, женщина,— поправился он.

Ольга перешла к следующему рабочему. За ней из окошка инструментальной наблюдала Вера Кутейщикова.

Теперь Петров сидел за столом Людмилы Ивановны и просматривал бумаги.

— Людмила Ивановна, в чем вы видите свою главную задачу? — вдруг спросил Петров.

— Помочь человеку найти свое место в жизни,— ответила Людмила Ивановна.

— Нет,— сказал Петров, и Людмила Ивановна настороженно сощурилась.— Главная ваша задача — помочь заводу найти наладчиков, а пока завод в лице гражданина Прохорова лишился именно наладчика.

— Ну, не думаю,— сказала Людмила Ивановна.

— А вы подумайте,— Петров взял документы Прохорова.— В свое время он кончил техническое училище. Радиомонтажник. А станки с программным управлением — та

же электроника, с которой он знаком. За время переквалификации ему будут платить среднюю. Это ему выгодно. Надо было только ему все хорошо объяснить... И еще. Его лучше направить не в пятый, а в подготовительный цех.

— Это почему же? — спросила Людмила Ивановна.

— Он не женат. А в подготовительном цехе больше половины женщин. Может, и найдет там свое счастье. Мужчина в его возрасте должен и хочет быть женатым.

— Я, что, и о его женитьбе должна думать?— спросила Людмила Ивановна.

— Обязательно,— подтвердил Петров и спросил:— Что есть женщина? — и сам же ответил:— Женщина есть стабилизирующий фактор. А нам нужны стабильные работники. К тому же давно замечено: при приеме на работу особое внимание следует уделить женатым, а для тех, которые не женаты, надо создать благоприятные условия, чтобы они в конце концов женились. Для завода это прямая выгода.

— Ну, не знаю,— сказала Людмила Ивановна.— Наверное, я не гожусь для этой работы.

— Я так не думаю,— сказал Петров.— Во-первых, вы женщина неглупая.

— Ну, спасибо,— обиделась Людмила Ивановна.

— А чего вы обижаетесь,— сказал Петров.— Очень много есть глупых женщин. А, во-вторых, вы человек неравнодушный, а это уже много. Некоторое время мы с вами поработаем вместе и должны будем разрешить следующую задачу: судя по сводкам, из подготовительного слишком часто увольняются рабочие.

— К сожалению, это так,— подтвердила Людмила Ивановна.

— Так вот нам и надо выяснить — почему?

Ольга была около инструментальной с секундомером. Но ситуация разительно изменилась. Если молодая инструментальщица искала подолгу, то ее сменщица Олимпиада находила любой инструмент мгновенно. Она не ходила, она буквально летала по инструментальной кладовой. Рабочие подходили, получали требуемое и отходили. Один из резцов Олимпиада нашла буквально в секунду и победно взглянула на Ольгу. Ольга выключила секундомер.

Петров шел через цех сборки. Его заметили. Мастер цеха подошел к Татьяне, что-то ей сказал, и Татьяна направилась к Петрову.

— Извините меня за тот розыгрыш,— сказала она.

Петров молчал.

— Извините,— снова начала она.

— А я тебя заметил еще у проходной,— сказал Петров.— Ты шла с такой рыжей интересной женщиной.

— Это моя мама,— сказала Татьяна.

— Теперь я знаю, какой ты будешь через тридцать лет,— сказал Петров.

— Какой? — не удержалась и спросила Татьяна.

— Очень привлекательной,— сказал Петров.

— Спасибо,— смутилась Татьяна.

— Я хотел бы встретиться с тобой после работы,— сказал Петров.

— Зачем? — Татьяна явно была сбита с толку.

— А ты мне нравишься,— сказал Петров.— Ты на танцах будешь?

— Буду,— сказала Татьяна.

— И я буду,— сказал Петров и пошел. Татьяна растерянно проводила его взглядом.

Вечером Петров и Ольга стояли у ресторана, из окон которого неслась музыка. Дверь ресторана штурмовала толпа.

Потом Петров и Ольга шли по главной улице Красногорска. В провинции еще сохранился обычай выходить на главную улицу — на других посмотреть и себя показать.

Петров шел, с интересом посматривая на прохожих.

Вдруг Петров остановился. Он увидел Татьяну, которая шла с молодым человеком в строгом черном костюме, несмотря на жару.

— Послушай, Петров,— сказала Ольга. —

Ты начинаешь смотреть на женщин явно озабоченно. Тебе пора жениться.

— На ком? — спросил Петров.

— На мне, например,— сказала Ольга.

— А любовь? — спросил Петров.

— Ты ведь всегда говоришь: народ мудр. А народ говорит: стерпится — слюбится.

— Ты же знаешь, я нетерпеливый. А ты что, серьезно?

— Да нет же, конечно,— поспешно ответила Ольга и увидела идущего им навстречу Константинова.— Именно он нам и поможет,— сказала она.

— Добрый вечер,— сказал Константинов.

— Добрый,— сказала Ольга.— Вы — хозяин, мы — гости. Сможете нас впихнуть в ресторан? Я плачу,— предупредила Ольга.— Я женщина обеспеченная, только очень голодная, а буфет в гостинице уже, к сожалению, закрыт.

— С этим делом абсолютно глухо,— сказал Константинов.— У нас два ресторана, после шести туда попасть практически невозможно. Знаете что, пойдемте лучше поужинаем у меня.

— Ну, не думаю, что ваша жена обрадуется, увидев у себя в доме такую наглую бабу, как я,— сказала Ольга.

— А у меня нет жены.

— Как же вам это удалось? — спросила Ольга.

— Я вдовец. Жена умерла три года назад. Живу с мамой, а еще у меня две дочери, сейчас в лагере.

— Простите,— сказала Ольга.

— Вот так...— сказал Константинов.— А вы? — спросил он.

— У меня все нормально,— сказала Ольга.— Все как у всех. Была замужем. Два раза. Один раз бросили меня, один раз бросила я. А, может, все-таки попытаемся прорваться?

— Давайте попытаемся,— согласился Константинов.

И они пошли назад. Петров не удержался и оглянулся вслед чинно вышагивающему молодому человеку и Татьяне. И Ольга это отметила.

Сборщицу Татьяну Елкину провожал слесарь-лекальщик Федор Уваров — младший представитель династии Уваровых, которых все знали в Красногорске. Младший Уваров был громоздкий и медлительный.

— Может, зайдешь? — предложила Татьяна.

— Поздно уже,— сказал Уваров.

— Ну, как знаешь,— ответила ему Татьяна.

Уваров привлек ее к себе. Татьяна прижалась к нему без особой страсти, глядя через его плечо на улицу. Уваров попытался ее поцеловать. Татьяна подставила щеку.

— Значит, до завтра? — спросил Уваров.

— До завтра,— согласилась Татьяна и вошла в подъезд.

Федор постоял, подождал, пока за ней не захлопнулась дверь, сказал непонятное — не то сожалеющее, не то одобрительное:

— Да! — и тоже пошел домой.

Мать Татьяны Олимпиада Васильевна в стареньком ситцевом халате ждала дочь.

— Ну что он? — спросила она.

— Ничего,— ответила Татьяна, доставая из буфета булку и намазывая ее маслом.

— Не ешь так много хлеба, растолстеешь,— предупредила Олимпиада Васильевна.

— А,— отмахнулась Татьяна.

— Так что же? — Олимпиада Васильевна была явно не удовлетворена ответом дочери.

— Тоска меня с ним берет.

— А ты знаешь, сколько он зарабатывает...— начала мать.

— Больше начальника цеха,— тут же вставила Татьяна.

— Это, между прочим, немаловажно в нашей жизни,— по-видимому, этот их спор был давний.— А потом он из Уваровых. Их династии в Красногорске больше трехсот лет.

— Мать,— сказала Татьяна.— Я ведь не принцесса английская, мне муж из династии совсем не обязателен.

— Но ты же за него замуж собиралась,— возмутилась Олимпиада.

— А ты уже два года халат собираешься сшить...— возразила Татьяна.— Ну и что из того...

Петров, Ольга и Константинов сидели в ресторане. Четвертым за их столиком был пожилой мрачноватый мужчина.

Надрывался оркестр, между столиками лихо отплясывала молодежь.

— Скажите! — вдруг спросил Константинов.— А вы сами-то верите, что сможете нам помочь?

— А вы что, не верите? — в свою очередь спросила Ольга.— Зачем же тогда нас вызываете, платите деньги, и, замечу, довольно большие.

— За моду, наверное,— сказал Константинов.— Сейчас ведь модны всякие исследования, опросы общественного мнения. Используем и их методы тоже,— Константинов махнул в сторону двери.

— Если вы имеете в виду Запад,— сказал Петров,— то он там,— Петров кивнул в противоположную сторону.— А вы считаете, что мы можем обойтись без исследований?

— Там, может быть, и невозможно, а у нас — зайдите на любое партийное собрание, все мнения сразу узнаете. Вы ведь не случайно начали с чтения протоколов партийных собраний. Я лично не возражал против вызова вашей бригады «скорой помощи»,— усмехнулся Константинов.— Но, думаю, что это перестраховка директора. Завод у нас великолепный, коллектив сложившийся. В следующем году перейдем на выпуск новой продукции. Сложности, конечно, будут, но мы к ним уже готовимся. Заменили начальника подготовительного. Кстати, присмотритесь к нему. Молодой, энергичный, очень перспективный.

— Если перспективный, я обязательно присмотрюсь,— сказала Ольга.— Очень люблю перспективных.

— Так в чем же все-таки перестраховка директора? — спросил Петров.

— А он из показушников,— ответил Константинов.— Старая школа. Всю жизнь крутился. Подхватывал на лету и шумел больше зачинателей. У него всегда были первые стахановцы, гагановцы... Теперь вот социологические исследования. Потом отрапортует по начальству и в газетах. Он уже сейчас готовит себе защиту от возможных неприятностей в будущем.

— А что в этом плохого? — спросил Петров.

— Как что? — не понял Константинов.

— Это же естественно — защищать себя,— сказал Петров.— Когда у вас насморк — вы же идете в поликлинику. Мы ведь думаем не только об интересах производства, но и о своих собственных. А если происходит совмещение, то это заслуживает только благодарности и даже денежной премии. Если я не прав — возражайте.

— Ну что вы все за дела да за политику,— вмешался до этого молчавший мужчина за их столиком.

— Уже скоро начнем говорить о женщинах,— пообещал Петров.

— Ну,— одобрительно сказал мужчина.— Вот у меня такой случай...

— Ну, о женщинах мне не интересно,— сказала Ольга,— Константинов, пойдемте танцевать.

Мужчина проводил Ольгу и Константинова взглядом, посмотрел, как они начали танцевать и сказал Петрову:

— Ты вот все объясняешь. Так объясни и мне. У меня трехкомнатная квартира. Спальный гарнитур, столовый гарнитур, кухонный. А она от меня ушла к оборванцу. Теперь снимают угол. Едят за столом, который из ящиков сколочен. Как это понять?

— Это понять почти невозможно,— сказал Петров.— Но все-таки, попробуем разобрать вашу ситуацию. Во-первых, кто она?

— Как кто? — удивился мужчина.— Баба.

— Во,— сказал Петров.— Уже что-то проясняется...

Петров стремительно несся по коридорам заводоуправления. Из своего кабинета вышел директор завода Басов.

— Здрасьте,— поздоровался с ним на ходу Петров.

— Здравствуйте,— ответил Басов.— Каковы первые впечатления?

— Их еще необходимо систематизировать,— ответил Петров и спросил сам: — Иван Степанович, с какой целью вы нас пригласили на завод? Ведь завод в общем-то благополучный. Правда, сейчас модно проводить исследования...

— Понятно,— сказал Басов.— С Константиновым говорили.

— Говорил,— признался Петров.

— Между прочим, его точку зрения довольно многие разделяют на заводе. Вы еще услышите, как я устарел в эпоху научно-технической революции. Сейчас модно быть молодым и спортивным.— Басов провел по своему довольно большому животу.— А что значит устарел? — спросил Басов.— Возраст? Так я знаю людей, которые устарели еще в двадцать лет... Ну, а если по существу, то на заводе положение только в общем благополучное. У нас старый завод. Мы жили много лет слишком спокойно. Конкуренции никакой. Единственное крупное предприятие в Красногорске. А сейчас вошел в строй нефтехимический, и у нас катастрофически увеличилась текучесть.

— Естественно,— сказал Петров.— У людей появилась возможность сравнивать: где хуже, где лучше.

— А я вот и хочу знать, где у них лучше, а у нас хуже? Я ведь не гений, я организатор. Я ничего не изобретаю, я использую уже придуманное другими. Главная моя задача — не упустить то, что можно использовать для пользы дела. Через полгода мы должны будем увеличить довольно резко производство и перейти на выпуск новой продукции. А если уже сегодня что-то не предусмотрено, ой, как многое повалится.

— Значит, вы очень рассчитываете на нашу помощь? — спросил Петров.

— И на вашу тоже,— признался Басов.— Вы у меня в комплексе мер, какие я должен принять. Поживем — увидим... Счастливо.— Басов махнул на прощание и двинулся дальше — грузный, неторопливый, в мешковатом костюме. Петров посмотрел ему вслед, потом развернулся и стремительно понесся в обратную сторону.

Петров шел по цеху и записывал номера неработающих станков. За ним хмуро наблюдали рабочие.

— Зачем номера, вы лучше фамилии запишите,— посоветовал Петрову один из рабочих.— Я, например, Байков. Токарь высшей квалификации. Сижу — лясы точу. А почему?

— И действительно, почему? — тут же заинтересовался Петров и присел рядом с токарем.

Ольга разбиралась в инструментальной.

— Скажите,— спрашивала Ольга у Олимпиады.— Производство щитов в этом году увеличилось?

— Увеличилось,— подтвердила Олимпиада.

— А почему же это не отражено в заявках на инструмент?

— Заявку не я составляю, а начальник.

— Но у вас должна быть явная нехватка инструментов. Как же вы обходитесь?

— Как все,— ответила Олимпиада.— Выкручиваемся.

— А зачем? — спросила Ольга.— Не лучше ли заказать инструмент, чтобы его хватало?

— Вы думаете, все так просто? — обиделась Олимпиада.

— А чего здесь сложного? — в свою очередь спросила Ольга.

Петров сидел в кабинете начальника цеха на ежедневной утренней планерке. Начальник цеха Прокопенко отдавал распоряжения.

— 644 перенести на третью линию, 1120 — на вторую, 527 займется лично Самсонов.

Пятидесятилетний начальник участка Самсонов с готовностью кивнул и записал на бумажку.

Мастера и начальники участков встретили распоряжения недовольным гулом.

— Надо же переналаживаться!

— Когда же это кончится.

— Не успеем.

— Надо успеть,— оборвал Прокопенко.— Если через час не дадим 644 на сборку, остановится конвейер. У меня все. Теперь

я готов выслушать ваши вопросы.— Прокопенко обернулся к Петрову.

— Который час? — спросил Петров.

— Без трех минут десять,— ответил Прокопенко.

— Рабочий день в цеху начался в восемь?

— Да,— подтвердил Прокопенко.

— Протокол дефицита поступил в цех уже после десяти?

— Да.

— Все это время в цехе не работало двадцать два станка.

— Почему двадцать два? — вскинулся Прокопенко.

— Именно об этом я и хочу узнать у вас,— сказал спокойно Петров и достал блокнот.

Людмила Ивановна и Петров вели прием. Перед ними сидел молодой человек. Парень как парень, в модной яркой рубашке, с модными, опускающимися к углам рта усами.

— Вы уже подыскали себе другую работу?— спрашивал Петров.

— Да,— сказал парень.

— Мне очень жаль, что вы приняли такое решение,— сказал Петров.

— А мне нет,— с вызовом ответил парень.— Мне всю жизнь внушали, что нужно быть честным.

— Какая у тебя еще жизнь-то,— не выдержала Людмила Ивановна.

— Какая ни есть, она моя,— парень усмехнулся.— Но, оказывается, не важно, как работаешь, важно — какие у тебя отношения с начальством. У кого хорошие — тому выгодная работа, а нам — самую трудную. В школе нам говорили — приходите на завод, вас тут ждут. Никто никого не ждет. Да Самсонову не нужны молодые. Им нужны асы, которые дают план и качество. И за это им почет, премии, награды. А мы ведь еще не все умеем и тянем участок назад. Чего с нами возиться. Может, это и справедливо. Простите, но это мое твердое решение. Я ухожу...

— А куда? Если не секрет? — спросил Петров.

— А на нефтехимический.

Петров записал в своем блокноте — нефтехимический — и жирно подчеркнул.

— Надо было его еще поагитировать,— сказала Людмила Ивановна, когда парень вышел.

— Этого мы упустили.

— Да они сами не знают, чего хотят,— в сердцах заявила Людмила Ивановна.

— Они, может быть, и не знают,— сказал Петров.— Но нам бы знать не помешало...

Начальник участка Самсонов, с усами — такими рисуют на плакатах передовых кадровых рабочих,— кричал в телефонную трубку:

— Да, требую. Да. Жалуюсь.

Петров вошел в конторку и присел рядом с Самсоновым.

— На что жалуетесь, Петр Самсонович? — спросил Петров, улыбаясь.

— Я лично всем доволен,— Самсонов положил трубку.

— Это плохо,— сказал Петров.— Для нашего общества более важна здоровая критика, чем безудержный оптимизм.

— Это почему же? — настороженно спросил Самсонов.

— Если человек всем доволен, он сам не двигается вперед и не помогает двигаться обществу. У нас еще много работы, много недостатков. Вы со мной не согласны?

— Еще не знаю,— на всякий случай сказал Самсонов.

— Петр Самсонович, — сказал Петров. — Я к вам, собственно, за советом. Сегодня подал заявление об увольнении Самохин. Мне в сводке надо указать причину, а я из его объяснений не все понял.

— А чего понимать,— сказал Самсонов.— Трудностей испугался.

— А вы ему специально трудности устраивали?

— Почему специально? — насторожился Самсонов.

— Я просмотрел наряды. Зарабатывал он меньше всех. Работу ему давали какую потруднее.

— Конечно,— согласился Самсонов.— Я регулирую. У меня есть рабочие многодетные. Ветераны. Им надо обязательно давать зара-

ботать. На них и план держится. Надо — они и после работы останутся, чтобы завод выручить, а молодежь никакими рублями не заманишь лишние два часа поработать. У них, видите ли, время — деньги. Патриотизма у них никакого к традициям и нуждам завода.

В конторку заглянул Борис Чернов. Был он в подогнанном комбинезоне, длинные по моде волосы были прикрыты беретом.

— Здравствуйте,— сказал он, достал журнал и начал делать пометки.

— Ты чего? — настороженно спросил Самсонов Бориса.

— Сегодня мы остановим прессы третьей линии,— сказал Борис.

— Ты что! Да начальник никогда согласия не даст. План завалим!

— На этих прессах работать опасно. Инженера по технике безопасности я предупредил,— и Борис вышел.

— Вот так,— сказал мастер Самсонов.— Все знают, обо всем могут судить. Вы обратили внимание на его волосья?

— Очередное колебание моды,— ответил Петров спокойно.

— Какое тут колебание,— вздохнул Самсонов.— Все перепуталось. Раньше такого волосатого увидишь на улице и ясно: фарцовщик, стиляга. А сейчас требуется осторожность. Я одного такого на улице приложил, а он оказался следователем из милиции. Вы думаете, почему я так спокойно с Борисом разговаривал?

— Я думаю, вы с ним хорошо разговаривали,— сказал Петров.

— Правильно, хорошо,— поддержал Самсонов. И, понизив голос, сказал почти шепотом:— Вы знаете, он член парткома завода и депутат горисполкома. Как же это понимать? Член парткома — и волосья, из-за которых даже шеи не видно. Куда же мы идем? Это что, нормально? Почему мы позволяем такое ослабление этики и элементарного порядочного поведения?

— А как вы относитесь к лысым? — спросил Петров.

— Как, к лысым? — не понял Самсонов.

— Ну, у которых совсем нет волос на голове. Это же тоже ненормально. У всех есть, а у них нет. Может быть, запретить им в таком виде появляться в обществе?

— Иронизируете? — спросил Самсонов.

— Почему же? Я вполне серьезно. И готов обсудить этот вопрос.

Бригада Бориса Чернова устраняла неполадки в автоматической линии.

Петров подошел к ним, поздоровался и жестом попросил Чернова отойти. Из-за ряда работающих станков слов было не разобрать.

И они пошли вдоль цеха. Петров что-то начал доказывать Борису.

— Все верно,— сказал Борис.— А что с ним сделаешь? У него лучший участок в цехе. А молодежь и что она наше будущее — все это лирика! Он сегодняшним днем живет. Он план дает.

— Ну, хорошо,— сказал Петров.— Ты студент третьего курса. Почти инженер. Будущий, так сказать, командир производства. Возникает такая ситуация. Самсонов уходит на пенсию. Тебя ставят начальником участка. Ты видишь, что молодых зажимают. Что ты предпринимаешь?

— Ну, во-первых,— Борис задумался.— Я бы платил, конечно, за индивидуальную выработку, премии давал, если бы план выполнял не только участок, но каждый рабочий. Тогда бы они сразу стали заинтересованными, чтобы все получили выгодную работу. Во-вторых...

— Не надо во-вторых,— сказал Петров.— Что, это разве трудно? Ты этого не можешь добиться?

— Могу,— сказал Борис.— Но...

Но Петров уже стремительно шагал из цеха.

Олимпиада наблюдала, как Татьяна собиралась на танцы. Она примерила одно платье, поколебалась и решила надеть другое.

— А тебе он нравится? — спросила Олимпиада.

— Не знаю еще,— сказала Татьяна.— Малость странный он.

— Это не он, а ты должна быть для него странной,— сказала Олимпиада.— Если хо-

чешь знать, мужик скроен очень примитивно, он всех женщин разделяет на два варианта — которые сразу и которые не сразу. А ты ему выдаешь третий вариант: непонятный. Его надо удивлять. И поддерживать к себе интерес. А то он начнет сравнивать. Ага, ты, скажем, похожа на Лариску, а это уже не интересно, а ты должна быть ни на кого не похожей. Чтобы он помучился, разгадывая твой кроссворд.

— А если он в меня влюблен и я в него влюблюсь? — спросила Татьяна.— Зачем тогда эти игры?

— Ну, это счастье большое,— сказала Олимпиада, вздохнув.

— А может, лучше подождать этого счастья? — спросила Татьяна.

— Так можно всю жизнь прождать,— сказала Олимпиада. — Ничего, милочка, само не приходит. Иногда приходится свое счастье и за шиворот брать.

— Я тебя, мать, что-то не пойму. Кого будем брать за шиворот: Федора или этого психа? — посмеиваясь, спросила Татьяна.

— Пока держи в напряжении обоих. В нашей женской доле никогда нельзя знать, где найдешь, где потеряешь. Не было ни одного, а теперь два кавалера.

Собирался на танцы и Петров. Он надел белую рубашку и начал сосредоточенно завязывать галстук. Узел не очень получался. В дверь постучали.

— На сегодня прием окончен,— сказал Петров.

Вошла Ольга.

— Я тебя видела в галстуке только один раз. Сегодня во второй. Что случилось? — спросила она.

— Иду на танцы,— сказал Петров.

— Я бы, пожалуй, тоже не отказалась от этого мероприятия. Лет десять на танцах не была,— сказала Ольга.

— Пойдем,— предложил Петров.— Только сегодня я не смогу уделить тебе должного внимания. У меня свидание.

— Ну тогда я лучше останусь,— сказала Ольга.

— Извини,— сказал Петров.— Но лучше оставайся.

Гремел оркестр. Большая летняя танцплощадка была заполнена до отказа. Оркестр все убыстрял темп, и танцующие уже понеслись вскачь.

Современная мода завоевала и Красногорск. Здесь было все: и традиционные костюмы с обязательными галстуками, и яркие рубахи с джинсами, и длинные юбки «бананы» и уже консервативно привычные «мини».

Петров танцевал с Татьяной, что-то ей говорил, и Татьяна смеялась.

Потом Татьяна танцевала с Уваровым и так же выразительно смеялась.

Когда Татьяна танцевала с Петровым, Уваров стоял и следил за ними.

Когда Татьяна танцевала с Уваровым, стоял в одиночестве Петров...

А потом Петров стоял у входа на танцплощадку, пытаясь рассмотреть в толпе расходившихся Татьяну. Татьяну он так и не увидел, зато увидел Уварова, который вышел с несколькими парнями и остановился невдалеке, наблюдая за Петровым.

Петров огляделся — танцплощадка опустела. К нему подошел Борис Чернов и сказал:

— Михаил Петрович, кажется, вас собираются бить.

— Кажется, да,— согласился Петров.

— Мы вас проводим,— сказал Борис и позвал: — Витя!

К ним подошел плотный молодой человек.

Борис, Виктор и Петров шли по улицам Красногорска, за ними, на некотором отдалении, двигалась группировка Уварова.

— Михаил Петрович,— говорил Борис.— Мы тут толковали между собой. Нехорошо получается. Вы исследуете, а мы вроде подопытных кроликов. Ничего не знаем. Может, рассказали бы, что и зачем? Я говорил в парткоме. Там такое мероприятие поддержат.

— Давай,— сказал Петров.— Расскажу.

— Тогда после работы в красном уголке,— сказал Борис.

— В уголке жарко,— сказал Петров.— Давайте у речки. Наберем пива.

— А это будет считаться мероприятием? — усомнился Борис.

— Конечно,— сказал Петров.— Суть ведь останется. А если к пиву вяленой рыбки и соленых сухариков, очень даже совместится приятное с полезным.

— Попробуем,— не очень уверенно сказал Борис.

Петров оглянулся. Группировка Уварова продолжала их преследовать.

На следующее утро Петров и Людмила Ивановна продолжали прием.

— Пожалуйста,— Людмила Ивановна распахнула дверь, и в кабинет вошел Федор Уваров.— Федор, а чего тебе у нас надо? — удивилась она.

— Людмила Ивановна,— сказал Петров.— Нам с Федором очень надо поговорить наедине.

— Что будем делать дальше? — спросил Уваров, когда Людмила Ивановна вышла.

— Ничего,— ответил Петров,— вчера было семеро на троих. Завтра будет десять на десять... Послезавтра город разделится пополам. Потом все это перекинется на область, потом мы будем драться в масштабах Российской Федерации, потом...

— Я серьезно,— сказал Федор.— Государства договариваются, неужели мы не можем договориться.

— Государства могут, а мы — нет,— сказал Петров и добавил:— Федор, только она сама может решить.

— Решать буду я,— сказал Федор вставая.— Не прощаюсь...

— Я тоже,— сказал Петров.

И снова Ольга была в инструментальной. Но теперь Вера Кутейщикова даже и не старалась. Она подолгу искала инструмент, ходила медленно и уже не обращала никакого внимания ни на Ольгу, ни на ее секундомер.

Татьяна и Петров шли по Красногорску. На них оглядывались с интересом. Одна из старух даже остановилась и проводила их взглядом.

— Ну, уже пошло,— вздохнула Татьяна.— Теперь разговоров не оберешься.

— Каких разговоров? — спросил Петров.

— Ну что Елкину приезжий подцепил...

— А может, она приезжего? — предположил Петров и добавил:— Тань, а ты на танцах плохо поступила.

— А я никак не поступила,— возразила Татьяна.— Я просто ушла.

— Все это, конечно, не так просто,— не согласился Петров.— Ты ведь как рассчитывала: с Уваровым пойдешь — я могу обидеться, со мной — Уваров тарарам устроит. Лучше сбегу одна пораньше. А сколько ни бегай, выбор придется сделать. Ты ведь знала, что меня бить будут?

— Точно не знала, но предполагала...— Татьяна улыбнулась.

— А в беде бросать нехорошо... Знаешь, человек, который думает только о себе, счастливым не бывает...

Татьяна внимательно посмотрела на Петрова и призналась:

— Если хочешь знать, я специально ушла. Если бы ты сбежал, я бы с тобою и разговаривать не стала. Какой это мужик, если он трус.

— Понятно,— сказал Петров.— Значит, это была заранее запланированная акция. А что ты теперь планируешь?

— Ничего не планирую. Будь как будет...

— Ну, а если меня снова бить будут?

— Рядом с тобой встану, конечно... Если ударить не смогу, царапаться буду... Дальше не провожай меня.

— Почему? — спросил Петров.

— Вот наш дом. Я не хочу, чтобы нас увидела мама... У нее на меня другие планы...

На заводе начиналась вторая смена. На несколько секунд умолкли станки и наступила тишина. Но вот включился один станок, потом второй, гулко бухнул пресс, шум все нарастал. Завод продолжал работу.

В инструментальной была пересмена. Пришла Олимпиада. Вера молча сняла ха-

лат, надела пальто. Они с Олимпиадой не разговаривали.

Олимпиада надела халат, взбила волосы, сделала кое-какие перемещения в своем инструментальном хозяйстве и открыла окошко инструментальной. Через несколько секунд требуемый инструмент был найден и вручен рабочему.

— А почему вы раскладываете инструменты не так, как указано в инструкции? — вдруг спросила Ольга.

— А вы всегда поступаете по инструкции?— в свою очередь спросила Олимпиада.

— И все-таки?

— Так мне удобнее,— ответила с вызовом Олимпиада. — Рабочие на меня ведь не жалуются...

В инструментальную заглянул Петров.

— Здравствуйте, Олимпиада Васильевна,— сказал он.

— Здравствуйте, Михаил Петрович,— ответила Олимпиада, с интересом рассматривая Петрова.

— Олимпиада Васильевна,— сказал Петров,— а почему бы вам не пригласить меня в гости?

— Как в гости? — не поняла Олимпиада.

— Если вы против, то, конечно, не надо.

— Ну почему же. Я не против,— растерялась Олимпиада.

— Тогда в воскресенье. Часика в три, а?

— Ну, пожалуйста...

— А какой ваш адрес? — спросил Петров.

— Вторая Нагорная, восемь,— ответила Олимпиада, окончательно сбитая с толку.

— Значит, до воскресенья,— сказал Петров.— Ольга Петровна, я вас жду,— и вышел.

Олимпиада и Татьяна обсуждали предстоящий визит Петрова.

— Ты зачем его пригласила? — спросила Татьяна.

— Сама не знаю, как получилось,— призналась Олимпиада. — Бедовый мужик, — восхищенно добавила она. — Раньше такие чаще попадались. Раз-два, и окрутит. Ох, и любила я таких,— и с опаской посмотрела на дочь, не сказала ли чего лишнего. Татьяна отрешенно смотрела в окно. — Но тебе-то он нравится, а?

— Вначале просто интересно было, — призналась Татьяна, — а теперь он мне снится.

— Как снится? — спросила Олимпиада.

— Что мы вместе. И что целует меня. И мне так хорошо.

— Тогда точно влюбилась. Ой, милочка, боюсь, ничего из этого не выйдет, —вздохнула Олимпиада. — Раз он в этой комиссии — значит, из партработников. А у них за аморалку строго. Если он женат, жену бросить ему не разрешат.

— А Никишев из горкома ушел от жены,— возразила Татьяна.

— Ну и что? — спросила Олимпиада и сама же ответила:— Вмиг освободили от работы.

— Тоже мне несчастье, — сказала Татьяна.—Не под машину же попал. Работы, мать, всем до конца жизни хватит.

— Ладно,— решительно сказала Олимпиада.— Заварили кашу, сами и расхлебывать будем. Давай в магазин, возьми водки и красненького.

— Может, он спиртного принесет? — предположила Татьяна.

— Он человек интеллигентный,— сказала Олимпиада.— Он придет с цветами.

Ольга шла по парку. Мимо проходили пары, семьи, компании. В тире стреляли мужчины, их терпеливо ожидали женщины. Ольга была одна. Она села на скамейку, достала сигареты, закурила. Сидящие рядом старушки возмущенно переглянулись.

Принаряженные Татьяна и Олимпиада ждали Петрова.

Раздался стук в дверь.

— Пожалуйста,— сказала Олимпиада.

— Добрый день,— сказал Петров входя.

Был он и на этот раз в костюме и при галстуке. Петров достал из портфеля водку, вино и выставил на стол.

Татьяна взглянула на мать и рассмеялась. Но Петров достал из портфеля и цветы. Теперь торжествовала Олимпиада. Она галантно предложила Петрову:

— Садитесь, пожалуйста, — и указала на тахту.

Петров сел, Олимпиада и Татьяна расположились напротив него на стульях.

— Какое впечатление произвел на вас наш город? — спросила Олимпиада.

— Хорошее,— сказал Петров. Больше он ничего не стал говорить, и пауза затягивалась. По-видимому, Олимпиада подыскивала второй вопрос и никак не могла найти, и тут уже выручил Петров.— Знаете что,— сказал он.— У вас, наверное, есть обед. Я бы с удовольствием съел супчику.

— Ну, за этим дело не станет,— сказала обрадованно Олимпиада.— Татьяна, накрываем на стол.

...Олимпиада наблюдала, как ест Петров. А ел он хорошо и много. Олимпиада подлила ему водки.

— Стоп,— сказал Петров.— Я свою норму выполнил.

— Это хорошо,— похвалила Олимпиада.— Когда мужчина знает свою норму. А про вас разные слухи по заводу ходят,— сообщила она Петрову.— Будто вы посмотрите на человека и можете все про его жизнь рассказать.

— Могу,— согласился Петров.

— А вот интересно, как вы про Бодренкову со сборки все узнали. Если это не тайна, конечно.

— Не тайна,— сказал Петров.— Я по ее часам все узнал.

— Как по часам? — не поняла Олимпиада.

— Обыкновенно. У Бодренковой часы «Звезда». Выпускали их сразу после войны. Уже много лет прошло, как их сняли с выпуска. А у нее сохранились. Значит, берегла и мало пользовалась.

— Не понимаю,— сказала Олимпиада.

— А чего тут понимать-то. У нее явно был перерыв в работе. Может быть, дети росли, может, муж хорошо зарабатывал. Если бы работала все время, уже сменила бы часы несколько раз. Все женщины следят за модой, вот у вас «Заря» последнего выпуска. А то, что работает недавно, тоже видно сразу: мельтешила, суетилась, работала неритмично. Да и руки ее к другой работе привыкли, кожа обветрена, в трещинах, с землей на огороде много лет работала.

— Все так просто? — удивилась Олимпиада.

— Все очень просто,— подтвердил Петров.

— И вы, кроме этой профессии, еще что-нибудь умеете? — осторожно спросила Олимпиада.

— Умею,— заверил ее Петров.— До армии я слесарем работал, в армии шофером, а когда в университете учился, и дворником был, и почтальоном, и санитаром в психобольнице.

— Значит, в случае чего, семью сможете обеспечить,— облегченно вздохнула Олимпиада.

— Обеспечу,— пообещал Петров.

Ольга была на дневном сеансе в кино. Зал был почти незаполненным. В передних рядах разместилось около десятка мальчишек. В задних рядах сидела одна Ольга. А на экране скакали индейцы и ковбои...

После обеда Татьяна, Олимпиада и Петров пили кофе. Олимпиада заметила, что Петров рассматривает фотографию военного моряка и пояснила:

— Это Танин отец. Погиб на фронте.

— Тань,— сказал Петров.— А тебе, оказывается, уже больше тридцати.

— Это почему же? — возмутилась Олимпиада.— Ей двадцать пять.

— Но война кончилась тридцать лет назад,— сказал Петров.

— Ах,— несколько смутилась Олимпиада.— Он погиб при выполнении боевого задания. Ну, это тоже как фронт. Он был военным моряком. Искал мины на Черном море. Это траление называется. Подорвался, и осталась одна только фотография,— Олимпиада вытерла проступившие слезы.

— Я думаю, эту фотографию нужно увеличить. Сделать хороший портрет. Хотите? Прямо в заводской фотолаборатории. Там сейчас наш заказ выполняется.

— Если сделаете, я буду очень благодарна,— сказала Олимпиада.— Это ведь единственная память о нем. Были еще письма. Но сгорели. На старой квартире пожар был...

Перед Петровым и Людмилой Ивановной сидела пожилая симпатичная женщина.

— И тогда, значит, сделал он мне предложение,— рассказывала работница.— Продала я, значит, дом в деревне, перебралась из колхоза в город. Квартира у него от завода хорошая. Надо, значит, устраиваться. Куда? Он говорит, на наш завод. Будем вместе. Мне понравилось в цеху. Освоила я пресс, и заработок хороший. А тут начали меня бросать по разным станкам. Хоть и разницы особой нет, а все надо приноравливаться. Устаю, значит, нервничаю. Прихожу домой совсем замотанная. И хозяйство домашнее начала запускать, да и не женщина я к вечеру для мужа от такой усталости. Дерганая стала. Нет, думаю, надо кончать. Я насмотрелась уже на такие семьи. Он на нее — ты чего это не сделала? А она на него, а ты чего? А оба работают. И некому успокоить. Глядишь — развод. Они молодые еще, могут снова семью создать, а мне рисковать нельзя. Я и так вдовою двадцать лет ходила. Так что надо мне уходить с завода.

— Не надо уходить,— сказал Петров.— Вы будете работать только на одном прессе. Не будут вас перебрасывать с места на место.

— Меня не будут, другую заместо меня будут,— возразила работница.— На чужом несчастье своего счастья не наживешь.

— Сегодня, пожалуйста, работайте, к концу смены мы ваш вопрос решим,— пообещал Петров.

— Ты у нас человек новый,— улыбнулась женщина.— У нас быстро ничего не решается... Ну, я пошла,— и женщина вышла.

— Этот вопрос надо срочно решать с Прокопенко,— сказал Петров.

— Михаил Петрович,— сказала Людмила Ивановна.— Я к Прокопенко не пойду. Он со мной и разговаривать не станет.

— Ладно,— сказал Петров.— Я с ним сам поговорю.

Петров сидел в кабинете Прокопенко и терпеливо ему объяснял:

— Поймите же, она всю жизнь работала в колхозе. Привыкла к простым и привычным операциям. Перестраиваться ей поздно.

— А надо перестраиваться,— возразил Прокопенко. — Интересы производства требуют взаимозаменяемости. И это не так уж и сложно.

— Не сложно в двадцать лет и даже интересно, но не в сорок пять.

— У меня нет иного выхода,— начал раздражаться Прокопенко.

— Сколько в цехе не хватает рабочих на сегодня? — вдруг спросил Петров.

— Двадцать шесть человек. А что?

— А теперь будет не хватать двадцать семь. Чего вы добились?

Петров сидел у Константинова в парткоме.

— Ну я не знаю,— говорил Петров.— Как ему еще доказывать...

Константинов нажал на кнопку селектора.

— Передайте Прокопенко, чтобы он срочно зашел в партком!

— Мне, пожалуй, лучше уйти,— сказал Петров.— При мне он не изменит своего решения. Чисто психологически его можно понять.

— Не надо уходить,— сказал Константинов.

Прокопенко зашел, увидел Петрова и усмехнулся.

— Догадался, о чем пойдет речь? — спросил Константинов. Прокопенко кивнул.— С завтрашнего дня ты ее не будешь перебрасывать с места на место. Причины, по которым это надо сделать, тебе объяснил психолог, а я с его выводами согласен.

— А я не согласен,— спокойно возразил Прокопенко.

— Что же будем делать? — так же спокойно спросил его Константинов.

— А это смотря что тебя интересует? — спросил в свою очередь Прокопенко.— Дело или благотворительность?

— Заботу о человеке ты называешь благотворительностью? — спросил Константинов.

— А это уже демагогия,— сказал Прокопенко.— Ты отлично знаешь, в каком состоянии находится цех. Если он не будет работать, как хорошо отлаженный механизм, это скажется на всей работе завода.

— Уже сказывается,— поправил Константинов.

— Вот именно,— согласился Прокопенко.— Я в первую очередь отвечаю за это и поэтому прошу мне не мешать. А все эти исследования только будоражат и отвлекают людей от работы.

— Ну, это мы можем обсудить,— сказал Константинов.— А пока меня интересует конкретно работница Хитева.

— Мои действия она может обжаловать в завкоме,— сказал Прокопенко.— Я придерживаюсь прежней точки зрения.

— Ладно,— сказал Константинов.— Завтра я соберу партком по этому поводу... там и продолжим разговор.

— По этому поводу партком собирать не надо,— сказал Прокопенко.— Она будет работать на одном месте. Но повод для заседания парткома, по-видимому, найдется в очень скором времени...— Прокопенко встал.— Ко мне еще есть вопросы?

— Нет вопросов,— сказал Константинов.

— И вся психология,— сказал Петров, когда Прокопенко вышел.

— А иногда без психологии результативней,— сказал Константинов.— Вот когда поумнеют, будем воздействовать психологией...

— Ну это тоже психология,— не согласился Петров. — И, к сожалению, довольно распространенная в наше время. Главное — добиться, а неважно как... В данном случае и ты и Прокопенко действуете одними и теми же методами... Не очень-то вы отличаетесь друг от друга...

— Почему я должен от него отличаться? — спросил Константинов.— Я такой же, как и он. Еще год назад я был таким же начальником цеха. Ты что думаешь, я родился секретарем парткома? Ладно... с Хитевой мы поступили правильно. Ты мне ответь на другое. До Прокопенко был плохой начальник цеха, мы его заменили, а теперь вдруг выясняется, что при нем работа была намного лучше, чем при Прокопенко. Тот был ленивый, необязательный и плохой инженер. Прокопенко — энергичный, знающий, не боящийся брать на себя ответственность, а работа заваливается. Где тут логика? Ты можешь мне на это ответить?

— Пока нет,— сказал Петров.

На заводе наступил обеденный перерыв. Выключались целые линии станков, рабочие шли в столовую.

Татьяна с подносом двигалась к кассе. Петров и она увидели друг друга одновременно. Татьяна кивнула ему, указывая на место рядом с собою. Девушки расступились, и Петров встал рядом с Татьяной. Ему протянули поднос, он что-то сказал, и девушки рассмеялись.

Уваров, войдя в столовую, видел все это. Некоторое время он наблюдал за Петровым и Татьяной, потом повернулся и вышел.

Он бегом взлетел по лестнице на второй этаж заводоуправления и рывком распахнул дверь парткома. Константинов просматривал сводки.

— Садись, Федор,— сказал Константинов.— Что случилось?

— Вы знаете, что на заводе работают эти проверяющие?

— Знаю,— сказал Константинов.

— А вы знаете, что у меня дружба с Татьяной Елкиной? — спросил Уваров.

— Татьяну знаю. Хорошая девушка.

— Так вот. Петров ей пудрит мозги.

— А при чем здесь партком? — спросил Константинов.

— Сейчас объясню... Его предупреждали. Он не понял. Тогда его отлупили.

— Ну, а он что? — спросил Константинов.

— Дерется. И вроде и дальше собирается драться.

— Ну и правильно,— сказал Константинов.— Если бьют, надо отвечать.

— В общем-то правильно,— согласился Уваров.— Я его и дальше собирался лупить. Но загвоздка вот в чем... Я узнавал. Оказывается, он партийный, я тоже. Два коммуниста

дерутся из-за женщины. А как на это партком посмотрит?

— Думаю, для начала получите по выговору,— сказал Константинов.

— Тоже правильно,— согласился Уваров.— Но что же получается? Все шло хорошо, потом приезжает какой-то тип и все рушится? Надо какие-то меры принимать.

— Ну и принимай,— сказал Константинов.

— Какие? — спросил Уваров.— Я свое дело делаю. Даю государству электроаппараты. Кто-то людей лечит, порядок охраняет. Если утечка газа получается, я же в магистраль не лезу, там специалист нужен, газовщик. У меня сейчас тоже катастрофа, этим делом тоже кто-то должен заняться, кто понимает.

— Чего ты от меня хочешь? — напрямик спросил Константинов.

— Ничего,— ответил Уваров.— Посоветоваться пришел.

— Ничем я тебе, Федор, помочь не могу... Нет у меня в парткоме специалистов по этому вопросу.

— А как бы сами поступили? — спросил Уваров.— Если б такое случилось?

— Э,— вздохнул Константинов,— мне бы самому кто дал совет... Нравится мне одна женщина, а с какого боку подступиться, и не знаю...

Ольга и Петров работали в номере Ольги. Записи и графики были разложены на столе, на кровати. Петров рассуждал, вышагивая по номеру.

— И, вправду, где же логика? Был плохой начальник, поставили хорошего, а Прокопенко действительно был одним из лучших начальников участка, а дело пошло хуже.

— Не сразу,— возразила Ольга.— Начинал он в общем хорошо, спад начался потом. Примерно с мая...

— А что происходило в цехе с мая по август? — просил Петров.— Откуда начался завал?

Ольга нашла нужную запись.

— Повлиял отпускной период. Не хватало сорока рабочих, были перебои со снабжением. Перевели его заместителя Кашкина в другой цех. Нет, это было в апреле...

— Стоп,— сказал Петров.— В цехе все жалеют о Кашкине.

— Он сейчас в термитке,— сказала Ольга.

— Знаю, знаю... такой толстяк... Значит, в апреле. Обязательно надо им заинтересоваться,— сказал Петров.— Вполне вероятно, что именно он тянул весь цех на себе. Кстати, включи его фамилию в анкету... Слушай, а что у тебя с инструментальной? Что-нибудь не ясно?

— В общем-то, ясно,— сказала Ольга.— В этом году они увеличили производство электроаппаратуры. А заявку на инструменты они просто переписали с прошлогодней. Естественно, возник дефицит с инструментом.

— Как это могло произойти? — спросил Петров.

— Опять все следы ведут к Прокопенко,— ответила Ольга.— Он все делает сам. Полная централизация руководства. И, естественно, многое упускает. Упустил и с инструментом. А инструментальщица Елкина Олимпиада запутала еще больше. Одним дает инструмент, другим может отказать, и раскладывает его так, что, кроме нее, никто не может разобраться. В ее смене все нормально, но когда работает другая инструментальщица, весь цех в напряжении. И что самое непонятное — выгоды она с этого никакой не имеет. Она явно дезорганизует работу. Какая-то вредительница. Первый такой случай в моей практике. Может быть, ты сам подключишься к объяснению этого явления, если, конечно, тебе не помешает составить объективное мнение личное знакомство с этой семьей...

— Не помешает, не помешает,— сказал Петров.— Только поможет...

После сеанса из кинотеатра выходили зрители. Петров и Татьяна шли в толпе. Петров с интересом рассматривал группу старушек, которые вытирали слезы.

На фасаде кинотеатра, на афише гигантскими буквами было выведено: индийский фильм «Любовь в Симле».

— Миш,— сказала Татьяна.— А чего это ты людей рассматриваешь все время?

— А интересно,— сказал Петров.

— А чего интересного? — спросила Татьяна.

— Просто интереснее людей ничего на свете нет.

Татьяна задумалась.

— Тань? — спросил Петров.— А как вы между собою Прокопенко называете?

— Механизм.

— А почему?

— А он говорит всегда: цех должен работать, как механизм. Все и вертятся, крутятся... При Кашкине было по-другому.

— Кашкин начальником цеха не был,— возразил Петров.

— Все равно он все подпирал. У нас ведь как? Если начальник дурак, ему заместителя поумнее подбирают.

— А в чем при Кашкине было по-другому? — спросил Петров.

— А работа в удовольствие была, а этот только командует. Ты мне скажи, чего мужики так командовать любят? Все чтобы по-военному. Даже в газетах все штурм, битва, схватка, широким фронтом...

Петров рассмеялся.

— Чего смеешься-то. Я правду говорю. Война давно кончилась. Я ее только в кино видела. Если б вы работали одни без женщин, ну командовали бы друг другом, а чего нами командовать. С нами надо разговаривать ласково. Кашкин бывало зайдет на участок к нашему мастеру: — Серафима, и чего ты с утра такая красивая? — Так Серафима весь день как на крыльях летает. А этот только: номенклатура изделий, протокол дефицита, я сделаю выводы.

Они шли по улице ночного Красногорска. Татьяна доверчиво держалась за руку Петрова. Они подошли к дому, и Татьяна озабоченно взглянула на темные окна своей квартиры. Она явно колебалась.

— Не раздирайся сомнениями,— сказал Петров.— Я пойду в гостиницу.

— А я и не сомневаюсь,— сказала Татьяна.

— Сомневаешься,— сказал Петров.— Пригласить или не пригласить. Можно и пригласить, мать в ночной смене, соседи спят, но ведь неизвестно, как он себя поведет, а с другой стороны — интересно: как он себя проявит, когда мы одни останемся..,

— Да ну тебя,— смутилась Татьяна.— Пошли. Чаем напою.

...Татьяна стояла у окна. В комнате был полумрак. Петров подошел к ней, обнял и начал целовать.

— А ты знаешь, как это показали бы в кино? — вдруг спросила Татьяна.

— Что показали бы? — не понял Петров.

— То, что у нас сейчас с тобой было. Значит так: он входит, за ним закрывается дверь. И сразу он ее встречает у родильного дома. Они всегда пропускают самое интересное.

Петров отошел.

— Ты чего? — спросила Татьяна.

— Сигареты на столе забыл.

— Я принесу,— и Татьяна, не стесняясь своей наготы, пошла к столу.

— Только бы мать не узнала,— сказала Татьяна, возвращаясь.

— Все равно когда-нибудь узнает,— сказал Петров.

— Пока не надо,— сказала Татьяна.— Она у меня напуганная жизнью. Боится, как бы я на бобах не осталась. Она красивая была в молодости.

— Она и сейчас красивая,— сказал Петров.

— Ее тут все бабы боялись. Как бы не отбила. Ведь ее всех женихов на войне поубивало. Что ей оставалось делать? А она женщина энергичная. Ей очень хотелось замуж выйти. И чтобы семья была и дети. Не получилось. Ее очень за это презирали. Я думаю, что она и меня родила, когда отчаялась.

— Ну, твой отец красивым был,— сказал Петров.— Перед ним было трудно устоять.

— А это не мой отец,— сказала Татьяна.

— Как не твой? — не понял Петров.

— Я это недавно узнала,— пояснила Татьяна.— Наверное, она его выдумала, чтобы передо мной оправдаться и чтобы соседи уважали. Она у меня самолюбивая.

— А кто же этот моряк? — спросил Петров.

— А никто. Актер. Был такой старый фильм «Голубые дороги». Она и добыла его фотографию. Я этого отца недавно в новом фильме увидела. Постарел. Толстый, с животом, кулака играл. Ты только не проговорись. Пусть думает, что я не знаю. Ей тяжело доставалось. У нас ведь никого из родных нет. У мамы все погибли в войну. А знаешь, как не хватает своих, чтобы поехать, чтобы тебя ждали, как родную...

— Чего-чего, а родни у меня хватает,— сказал Петров.— Я с тобой поделюсь.

— А теперь она боится, что я замуж тоже не выйду.

— Ну, думаю, что тебе это не угрожает,— сказал Петров.

— Не скажи,— возразила Татьяна.— Конечно, я не уродка, можно сказать, даже красивая, но ведь вы-то больше всего красивых и боитесь. Погулять — да! А в жены берете поскромнее. Тогда можно и себя королем чувствовать. Я раньше думала, если парень — так он уверенный, а вы такие же неуверенные, как и мы.

— Я уверенный,— сказал Петров.

— Какой ты уверенный,— рассмеялась Татьяна.— Ты просто наглый.

Они проснулись от хлопанья двери. Олимпиада пришла после ночной смены.

— Молодой человек,— сказала она Петрову.— Я думаю, вам пора возвращаться в гостиницу,— и отвернулась.

Петров посмотрел на часы.

— Пожалуй, я прямо пойду за завод,— сказал он. Олимпиада продолжала сидеть к ним спиной, ожидая, когда Петров уйдет.

— Вы еще не ушли? — спросила Олимпиада.

— Простите,— сказал Петров.— А может, мы позавтракаем?

Татьяна хихикнула. Олимпиада уничтожающе взглянула на нее и, демонстративно звеня чашками, начала накрывать на стол. Потом они молча сидели. Татьяна разливала кофе.

— А молока нет? — спросил Петров.

— Да,— сказала Олимпиада,— я думаю, этот товарищ не пропадет в жизни.

— Я с вами совершенно согласен,— сказал Петров.

Петров сидел в конторке начальника участка Кашкина. Кашкин разговаривал по телефону.

— Ну что, милый, ты сам все знаешь, зачем тебе указания. Третью бригаду только не выпускай из-под контроля, там много новичков. Все. Спасибо. Так на чем мы остановились? Да, на Прокопенко. Думаю, что его через некоторое время снимут.

— Почему вы так считаете?— спросил Петров.

— Сейчас подготовительный дает номенклатуру изделий в две тысячи единиц. С переходом на новые аппараты — увеличится. И он уже не в состоянии будет контролировать. Он не справится с нагрузкой.

— А кто, по-вашему, мог бы справиться? — спросил Петров.

— Никто,— ответил Кашкин.— Человеку это не под силу. Несколько лет назад, когда цех был маленьким, Прокопенко был бы идеальным руководителем. Он все помнил бы, все держал бы в своих руках, все контролировал... Концентрация власти необходима... но до определенных пределов. Руководитель может принять десять обоснованных решений в час, но двести решений за это же время — никто не может. Для пользы дела здесь надо делиться ответственностью.

— А если люди не хотят брать на себя ответственность? — спросил Петров.— Без ответственности проще и легче жить.

— Смотря какая ответственность,— не соглашался Кашкин.— Отвечать, не имея возможности изменять,— одно, а отвечать за свои решения,— это, кроме всего прочего, еще и интересно, это еще и удовольствие. Сделал и видишь — получилось, а если не получилось, так знаешь — почему.

— Именно поэтому вы и ушли из цеха?

— Да,— согласился Кашкин.— С Прокопенко не интересно работать.

— А если бы вас поставили начальником подготовительного? — спросил Петров.— Вы могли бы вытянуть цех из прорыва?

— А меня не поставят начальником...

— Почему? — спросил Петров.

— На мне клеймо заместителя,— просто сказал Кашкин.— На каждом человеке есть какое-нибудь клеймо. Этот — весельчак, этот — неуклюжий, этот — дамский угодник, а я — заместитель. Я всегда был очень хорошим заместителем. К этому уже привыкли.

— А может быть, вы сами к этому привыкли? — спросил Петров.

— Может быть... — Кашкин задумался.

В конторку заглянули.

— Извините,— сказал Кашкин.— Через минуту у меня соберутся мастера...

Несколько опоздавших рабочих вошли в красный уголок и попытались сразу же прошмыгнуть в последние ряды.

Ольга сунула им листки анкет. У всех собравшихся анкеты уже были.

— Повторяю,— сказала Ольга.— После смены анкеты я заберу. Свои фамилии указывать не надо.

Рабочие стали расходиться, на ходу просматривая анкеты. Молодой парень обрадовался.

— И про Самсонова есть вопрос. Ну уж про него я напишу свое мнение.

— А ты лучше скажи ему,— посоветовал другой.

— Скажи сам, если такой храбрый...

В цехе еще был перерыв. Рабочие пристраивались где кто мог и заполняли анкеты.

Пожилой рабочий подолгу вчитывался в вопросы, задумывался и только потом записывал: «да» или «нет».

Молодой парень заполнял анкету быстро. И, заполнив, поставил свою фамилию.

— Фамилию не надо,— сказал ему другой, который через плечо сравнивал свои ответы с чужими.

— А чего скрываться,— сказал парень.— Пусть знают мое личное мнение.

Самсонов зашел в кабинет Прокопенко и положил перед ним анкеты.

— У меня есть,— сказал Прокопенко.

— Между прочим, в них есть вопросы, касающиеся и нас с вами, и даже фамилии наши,— сказал Самсонов.— Не знаете, им дано указание или это их самодеятельность?

— Я думаю, что это не имеет принципиального значения,— спокойно ответил Прокопенко.

— Не понимаю,— сказал Самсонов.— Если они чего хотят узнать, в отделе кадров про нас все известно. Что бы все это значило?

— Ничего это не значит,— сказал Прокопенко.— Новые веяния. Я читал, на других заводах вот так же проводят анкетирование, и мастеров не назначают, а выбирают сами рабочие.

— Ну, не знаю,— сказал Самсонов.— Так далеко можно зайти. Вначале мастеров будут выбирать, каких хочется, а там и до руководителей цехов дойдут...

На берегу реки собралось человек двадцать рабочих. Петров восседал на составленных ящиках из-под пива.

— Вот такие пироги,— закончил он.— Всем понятно?

— Понятно,— ответили ему.— Чего тут не понять.

— Вообще, правильно,— заключил молодой парень.— Иногда полезно со стороны взглянуть. А то мы притерпелись. Я вот по своему опыту знаю.

— Какой это твой такой опыт? — поинтересовались у него.

— Личный,— ответил он.— Я в прошлом году у старшего брата гостил. И посмотрел, какие жены бывают. Я женился недавно, — пояснил он Петрову. — Так вот, брат спит, а жена ему на цирлях завтрак готовит. А моя, когда ухожу, даже не шелохнется.

— Ну а теперь как? — спросили его.

— Порядок,— сказал парень.— Перенял.

Над рассказом посмеялись.

— Да чего там,— сказал пожилой станочник.— Иной раз такое сложное преступление распутывают, а у нас просто неполадки. Разберемся.

— Я думаю так,— вскочил Борис.— Надо, чтобы не только вы, но и рабочие сознательно участвовали в исследовании. Создать экспериментальный участок и все на нем поставить

по науке. Я бы даже выделил этих людей. Пусть бы видели все, что именно они участники эксперимента и от их решений в дальнейшем будет зависеть судьба завода. У них бы тогда была особая ответственность.

— Как выделить? — спросил Петров.

— Заказать особые спецовки и эмблемы. С какой гордостью носят студенты форму строительных отрядов. Людей иногда надо и выделить, если они серьезным делом занимаются.

— Стоп,— сказал Петров.— Это мысль. Это очень хорошая мысль,— достал пачку сигарет и на ней сделал пометку.

— А что? — Борис задумался. — Пожалуй, эту мысль надо провести в жизнь.— И тоже достал свой депутатский блокнот и сделал запись.

— Только мы ее еще раз выверим завтра на свежую голову,— предупредил Петров. — А то у меня иногда в таком состоянии изумительные идеи приходят. А на утро начинаешь выверять — не сходится.

— Хорошо,— сказал кто-то восхищенно. Споем что ли, а?

— Давай,— поддержали его предложение.

— Запевай!

Никто не решался. Тогда встал Петров и запел:

— «Едут с товарами, тройками, парами, муромским лесом купцы».

Песню подхватили. И понеслась песня над рекой, над полями.

— А ничего этот парень из себя,— сказал один из рабочих, глядя на поющего Петрова.— Нам бы такого на завод.

— Ну да,— возразили ему.— Он же московский. Такие в нашу дыру не забираются. Если так, проездом...

Петров тихо шел по коридору гостиницы. И шел не очень уверенно. Остановился перед дверью номера Ольги, постучал.

— Вваливайся,— сказала Ольга.

Петров выставил на стол две бутылки пива и положил вяленую рыбу.

— От рабочего класса,— сказал Петров.

— Миш, чего это ты занялся благотворительной деятельностью. Кому это надо? — спросила Ольга.

— Это надо мне,— сказал Петров.— Ты знаешь, с того дня, как я приехал сюда...

— Мы приехали,— поправила Ольга.

— Не перебивай,— предупредил Петров.— С того дня, как я приехал сюда, я радуюсь, потому что приехал к своим.

— А до этого ты жил среди чужих? — спросила Ольга.

— Не перебивай, — завопил Петров.— Да, я приехал к своим. Потому, что я такой же, как и они. Потому, что я вырос в таком же городишке и начинал работать на таком же заводе, слесарем.

— Я никогда не думала, что ты провинциал,— сказала Ольга.

— Да,— сказал Петров.— Я провинциал. Девяносто процентов людей в России живут в провинции.

— Понятно,— сказала Ольга.— Тебя потянуло домой. И ты уже мечтаешь о своем домике, как в сатиновых шароварах выйдешь на свой огород и будешь окучивать свои огурцы.

— Ты дура,— сказал Петров.— Ты даже не знаешь, что окучивают картошку, а не огурцы. А свой дом — это прекрасно, и огород прекрасно, и сад! И если люди этого стесняются, они становятся бедней, потому что человек был и всегда будет связан с землей. Можешь смеяться, но я здесь радуюсь. Я здесь живу.

— Еще как,— сказала Ольга.— Тебя уже все знают.

— Да,— сказал Петров.— И я знаю всех. Это приятно— знать друг друга. Это высшая радость людей — общаться друг с другом. Общаться, а не функционировать! Когда я работал на своем заводе, у нас тоже не все получалось... Но я тогда ничем не мог помочь. Сейчас я могу. И должен это сделать, потому что если я этого не сделаю, я буду...

— Сукиным сыном,— сказала Ольга.

— Правильно,— подтвердил Петров.— Кое-что ты все-таки понимаешь.

— Я-то понимаю,— согласилась Ольга. — А вот ты, кажется нет. Наше дело — про-

вести исследование, сделать выводы и выработать рекомендации. Зачем ты влезаешь во все дыры?

— Рекомендации — это прекрасно,— сказал Петров.— Но ты не хуже меня знаешь, что мир уже имеет рекомендации на все случаи жизни: и как руководить, и как подчиняться, и как делать табуретки. Но любая рекомендация — это только рекомендация, которую можно принять или не принять. Главное все-таки — сделать. И если я помог конкретной работнице — это конкретно, это останется.

— А может быть, ты ошибся в выборе профессии? — спросила Ольга.— Может быть, тебе надо было стать плотником? Тогда бы ты делал свои табуретки. Это конкретно. Сам сделал — сам сидишь.

— Но почему же? — возразил Петров.— Я бы и табуретки делал для других. Пусть сидят на здоровье.

— Ты же ученый, ты исследователь,— снова начала Ольга.

— А почему ты думаешь, что я ученый? — спросил Петров.— Я еще лично об этом не знаю.

— Вообще-то пора бы уже знать,— сказала Ольга.

— Удивительно! — сказал Петров.— Ну и поколение! Знают, когда пора и когда не пора. Знают, как жить и что делать. Вот Лев Толстой не знал этого. Он искал.

— Ну что же, ищи,— сказала Ольга.

Они помолчали. И вдруг Ольга спросила:

— Как у тебя с ней?

— Хорошо,— сказал Петров.— Тебя устраивает этот ответ?

— Меня-то это совсем не устраивает,— сказала Ольга.

Работал завод. Из полуавтоматов выскакивали еще дымящиеся пластмассовые крышки. Под потолком цеховых пролетов проплывали краны.

Ольга пристроилась с секундомером на участке штампов. Работницы некоторое время присматривались к ней, потом перестали обращать внимание.

У работницы кончились заготовки. Она остановила пресс и пошла искать тару. Ольга включила секундомер.

Ольга видела, как пожилая работница с трудом потащила ящик с заготовками, потом отдыхала, потом только включила пресс. Ольга остановила секундомер.

Во дворе шел дождь. Работницы, запахивая халаты, прикрываясь газетами, бежали через двор в поисках тары.

Ольга сделала пометку: местком — амбулатория.

Петров и Людмила Ивановна работали в отделе кадров. Петров просматривал личное дело Кашкина.

— Интересно,— сказал Петров.— Очень интересно.— Людмила Ивановна оторвалась от бумаг.— Как только где заваливаются дела, так туда бросают Кашкина.

— Это понятно,— сказала Людмила Ивановна.— Он хороший работник, любой участок вытянет.

— А чего он всю жизнь в заместителях? — спросил Петров.

— Это решаю не я, а там,— Людмила Ивановна ткнула в потолок.

— На небе, что ли? — поинтересовался Петров.

— У высокого начальства,— пояснила Людмила Ивановна.

— А высокому начальству тоже иногда надо подсказывать,— сказал Петров.

— Как? — спросила Людмила Ивановна.— Приду я что ли к директору завода и скажу: Иван Степаныч, Кашкина начальником надо делать. Так, что ли?

— Да,— сказал Петров.— Вы же работник отдела кадров. Кадров! — подчеркнул Петров.

— Да вы что! — рассмеялась Людмила Ивановна.— Директор скажет мне: ты чего, Людмила, чокнулась, что ли. Твое дело подготовить документ, а решать будем мы.

— Правильно,— сказал Петров.— Решать будут они. Но подсказать им надо.

— Вы что — серьезно? — спросила Людмила Ивановна.

— Вполне,— сказал Петров.

Ольга разговаривала с председателем завкома. Тот нашел нужный документ и сказал:

— За три месяца на участке штамповки было выдано сто сорок больничных листов.

— Значит, практически каждая работница за эти месяцы переболела дважды. Или в этот цех специально набирают очень болезненных женщин?— развивала свою мысль Ольга.

— Или в этом цехе есть постоянные условия, которые располагают к большой заболеваемости. Вы хотите такой сделать вывод? — тут же сообразил председатель завкома.

— Я собираю только данные,— обворожительно улыбнулась Ольга.— Выводы будут делать другие. Если вы не возражаете, я обращусь к вам за необходимой информацией,— сказала Ольга, вставая.

— Конечно, заходите, буду рад,— без особого энтузиазма сказал председатель завкома.

Петров и Людмила Ивановна работали в отделе кадров. Зазвонил телефон. Петров снял трубку и, не слушая, протянул ее Людмиле Ивановне.

— А это вас,— сказала Людмила Ивановна и отдала трубку Петрову.

— Петров,— сказал Петров.— Как хочешь. Могу к тебе зайти. Хорошо. Я на месте.

Снова зазвонил телефон. Петров протянул Людмиле Ивановне трубку.

— Да,— сказала Людмила Ивановна. — А какие? Конечно, срочно. Михаил Петрович, можно я отлучусь минут на двадцать?

— Можно,— сказал Петров.— А что случилось?

— Сосиски привезли,— несколько смущаясь, ответила Людмила Ивановна.— Молочные. Вам взять?

— Спасибо. Не надо.— Петров пододвинул к себе счеты и начал считать.

Людмила Ивановна тихо пошла, но тут дверь распахнулась, и в кабинет вошел Константинов.

— Я вам нужна? — спросила у него Людмила Ивановна.

— Это вы с Михаилом Петровичем решайте,— ответил Константинов.

— У нее срочное дело,— сказал Петров.

Людмила Ивановна благодарно улыбнулась Петрову и бросилась к двери.

— Ну уж ею-то ты, надеюсь, доволен,— сказал Константинов.

— Доволен я или не доволен — это не имеет никакого значения,— сказал Петров.— Вопрос следует ставить точнее — годится или не годится.

— Ну, тогда я не знаю,— сказал Константинов.— Между прочим, это моя кандидатура. Я ее буквально отвоевал...

— Конечно, все завоеванное дорого,— вставил Петров.

— А где ты найдешь лучше? — спросил Константинов.— Если хочешь знать, по своим данным она идеально подходит для кадров. Работала в комсомоле, а до комсомола — учительница. Педагог. Значит, воспитатель.

— Совсем не значит,— возразил Петров.— Миллионы девочек мечтают быть или учительницами или врачами. Ты думаешь, все они могут воспитывать и лечить? Да никогда такого не будет. А к кадрам я бы учителей, которые поработали в школе, вообще не подпускал. В школе у нас сегодня непрерывно воспитывают, а когда человека воспитывают непрерывно, это раздражает. А раздраженный человек очень часто поступает наоборот. Учительницы говорят истинами. Они привыкли иметь дело с детьми, а здесь взрослые, которые сами знают, чего можно, а чего нельзя, что хорошо и что плохо. Но не получается иногда. И у меня не получается и у тебя. И надо хотя бы понять, почему? А это, между прочим, самое сложное. И нет ничего на сегодня сложнее человека и никогда не будет. А у нас часто работают с людьми те, которым просто противопоказано работать с людьми. Машину не доверяют человеку, у которого нет шоферских прав, даже перекрывать вентили— нужны специальные знания. Людмила Ивановна не самый худший вариант, ее можно научить... До вас мы работали на телефонном заводе, так там кадрами руководит бывший начальник охраны мясокомбината... Ты ду-

маешь, Прокопенко не справляется в подготовительном потому, что технологию наладить не может? Он работу с людьми наладить не может...

— А это, между прочим, самое трудное,— сказал Константинов.— Я прочел ваши выводы.

— Ну и что? — спросил Петров.

— Многое мы и сами знаем и принимаем меры, многое вы нам подсказали... Спасибо. Но вот вы пишете: этот не подходит в одном, этот в другом. Правильно... Но других-то людей у нас нет. Есть такие, какие есть. И все в них вперемешку: и плохое и хорошее. Это жизнь... У нас нет банка, в котором в законсервированном виде хранились бы идеальные руководители. Не справился один, взял готового другого, и все сразу наладилось...

— А что,— возразил Петров.— Очень хорошо бы иметь такой банк. Так сказать, резерв главного командования.

— Есть у нас резерв. Взяли из него Прокопенко. Не получилось... Будем ваши выводы заслушивать на парткоме. Вы готовы отстаивать свою точку зрения?

— Я готов,— сказал Петров.

— Спасибо,— сказал Константинов.

— За что? — удивился Петров.

— Жарко может быть. Ты ведь совсем не обязан влезать в наши сложности...

Петров лежал у себя в номере и смотрел в потолок. В дверь постучали. Петров не ответил.

— Я знаю, что ты у себя,— сказала Ольга из-за двери.

Петров молчал. Тогда Ольга открыла дверь и вошла в номер.

— Мне надо с тобой поговорить,— сказала она.

— Мы уже говорили,— сказал он.

— Что у тебя с этой девочкой? — напрямик спросила Ольга.

— Ольга, это мое личное дело...

— Уже не личное,— возразила Ольга.— Константинов сказал мне сегодня, что этот парень хочет устроить скандал.

— А это его личное дело,— спокойно ответил Петров.

— Извини меня,— сказала Ольга,— но этот командировочный роман несколько затянулся. Не пора ли тебе спустить на тормозах. Не собираешься же ты на ней жениться?

— На этот вопрос я тебе ответить еще не могу... Он у меня в процессе осмысления...

— Может быть, мои доводы тебе в чем-то помогут...

— Ольга, эта проблема решается один на один с собою...

— И все-таки... Не собираешься же ты ее брать в Москву?

— Такой вариант не исключен...

— Куда? У тебя же нет даже квартиры. В ту клетушку, которую ты снимаешь? Большая для нее будет радость. А что она будет делать в Москве?

— Что делать? — Петров задумался.— Наверное, что и здесь. Работать на заводе.

— Извини за банальность, но так и напрашивается: зачем же в Тулу везти самовар. Я понимаю, каждый может увлечься, но увлечения проходят. Потом остается главное, чтобы с тобой был человек, который бы тебя понимал. А умение варить борщи — это еще не самое главное.

— Я не знаю, как она варит борщи,— сказал Петров.— Хотя мне хотелось бы, чтобы она это делала хорошо. Моя мать готовила великолепно.

— Ну, опыт наших матерей, к сожалению, сегодня не очень годится,— возразила Ольга.

— Годится, годится,— сказал Петров.— Этот опыт проверен веками. Как бы вы ни эмансипировались, мы по-прежнему любим добрых, нежных и верных, а, кстати, умение готовить совсем немаловажно в нашей мужской жизни, учитывая, что общепит у нас еще на недостаточной высоте, а язвенников становится все больше.

— Я-то думала, что понятие любовь в наше время чуть сложнее и многозначнее.

— Не верь тому, кто это говорит,— улыбнулся Петров.— Все даже проще и однозначнее: хочется или не хочется...

— Ну а тебе? — спросила Ольга.

— Тогда закончим, с чего начали.— Петров встал.— Эту проблему я буду решать все-таки один на один с собою...

— Ну что же,— Ольга тоже встала.— Мне почти все ясно, хотя, честно говоря, я этому вначале не придала особого значения.

— Я тоже,— сказал Петров.

Ольга производила расчеты на «Дакоте». В кабинет вошел Константинов и заулыбался.

— А чему вы это улыбаетесь, Константинов? — спросила Ольга.

— Вы сегодня такая яркая и красивая, что у меня мгновенно улучшилось настроение,— сказал Константинов.

— Ну все,— сказала Ольга.— Теперь вы для меня самый лучший секретарь парткома на свете,— и Ольга тоже заулыбалась.— Но вы ведь без дела не заходите. Выкладывайте!

— У меня сразу два дела,— сказал Константинов.— Ольга! Я давно хотел у вас спросить, откуда вы знаете производство?

— Откуда и все. Я ведь инженер. Кончила политехнический. Шесть лет проработала на заводе. Прошла от мастера до начальника цеха. Правда, цех у меня был поменьше, чем подготовительный. Я ведь даже орденоноска. Имею «Знак почета» за труд.

— Да ну? — искренне удивился Константинов.

— Вот и ну! Вы думали, я какая-нибудь вертихвостка. Я женщина трудовая. Ой, был смешной случай. Я раньше жила в коммунальной квартире. Так соседки старушки меня очень презирали за короткие юбки. И однажды я нацепила орден и вышла на кухню. Вы представляете, что было?

— Ой, представляю,— рассмеялся Константинов.— Зауважали.

— Еще как.

— Ольга,— сказал Константинов.— Вы мне понравились сразу, как только я вас увидел!

— Не надо, Константинов,— сказала Ольга.

— Почему не надо,— удивился Константинов.— Вы не замужем, я не женат...

— Я люблю другого...

— Понятно... Он в Москве?

— Он здесь.

— Петров? — спросил Константинов.— Так ведь у него...

— Я знаю,— Ольга отошла к окну, закурила.

— Может быть, мне с ним поговорить,— сказал не очень уверенно Константинов.— А, впрочем, о чем? — усмехнулся он.— Если только о том: Петров, она мне нравится, но женись на ней ты. Так что ли?

Ольга невесело улыбнулась.

— Ну, одно дело мы с вами, кажется, решили,— сказала она.— А какое второе?

— Какое? — Константинов никак не мог вспомнить.— Да... второе... Партком завтра в четыре. Передайте, пожалуйста, Петрову.

— Я передам,— пообещала Ольга.

Ольга плакала. Она плакала навзрыд, в бессильной ярости колотя кулаками по столу. Потом успокоилась, задумалась и приняла решение. Она достала платок, вытерла слезы, энергичными движениями нанесла слой пудры, покрасила губы, подвела глаза, несколькими взмахами расчески распустила по плечам волосы и стала прежней Ольгой.

Когда через несколько мгновений она шла по коридору заводоуправления, никому и в голову не могло бы прийти, что еще минуту назад эта женщина безысходно рыдала.

Она улыбалась знакомым, кому-то помахала рукой, кому-то на ходу объяснила, где ее можно найти.

Ольга прошла подготовительный, отметила, что Олимпиада в инструментальной, и направилась на участок сборки.

На месте Татьяны работала другая девушка. Ольга вышла из цеха. Она стремительно прошла через проходную и зашагала к единственной стоянке такси в Красногорске.

Таксист дремал в ожидании пассажиров. Он встрепенулся от хлопанья дверцы, Ольга уже сидела рядом с ним.

— Вторая Нагорная, восемь,— резко сказала она.

Таксист начал разворачивать машину.

— Побыстрее,— приказала Ольга.

Таксист рванул с места, замелькали дома. Через несколько минут он остановился у дома Татьяны.

Ольга расплатилась и начала подниматься по лестнице. Остановилась у двери, постучала.

— Да,— ответила Татьяна.— Можно.

— Здравствуйте, Таня,— сказала Ольга войдя.— Мне надо с вами поговорить.

Татьяна растерялась, она заклеивала на зиму окна и была в стареньком ситцевом платье. Некоторое время они так и стояли друг против друга.

— А сесть можно? — улыбнулась Ольга.

— Конечно, можно,— Татьяна пододвинула стул.— Чаю хотите?

— Пожалуй, поставь чайку,— согласилась Ольга.— Разговор у нас будет долгим...

Вечером после работы Петров провожал Татьяну. Было тихо и покойно. На огородах копали картошку.

— Хорошо,— сказал Петров.

— Что хорошо? — спросила Татьяна.

— А все хорошо,— ответил Петров.— Знаешь, я уже привык к вашему городу. Я ведь вырос в точно таком же. У нас еще на окраинах коров держат.

— У нас раньше тоже держали,— сказала Татьяна.

Они подошли к дому Татьяны.

— Ты меня не приглашаешь? — спросил Петров.

— Нет,— сказала Татьяна.— В восемь часов мы с Федором идем в кино. Я прошу тебя больше не приходить сюда.

— Очень интересно,— сказал Петров.— Что случилось?

— Ничего,— сказала Татьяна.— Я так решила. То, что между нами было, не имеет никакого значения. Я это уже забыла.

— Но я не забыл,— сказал Петров.

— Я все обдумала... Никаких обязательств мы друг другу не давали. А мне пора думать, как жить дальше. Мне ведь уже двадцать пять. И если не получилось большой любви, пусть хоть будет крепкая семья. А мне очень хочется, чтобы была семья. И у нас с Федором она будет. Я ведь нормальная обыкновенная баба с восьмилетним образованием, и даже учиться дальше не хочу. Что бы ни говорили, у всех наших инженеров жены с высшим образованием. Дерево рубят по себе. Да это и понятно. Больше общих интересов. И ты женишься на образованной. Будете вместе исследовать, обсуждать.

— Ну, женятся в основном не для обсуждений,— сказал Петров.— О делах можно поговорить на работе и совсем не обязательно в постели.

Татьяна не выдержала и улыбнулась.

— Прости меня,— сказала Татьяна.— Мне было с тобой приятно и интересно, но так будет лучше...

— Кому лучше? — спросил Петров.

— Всем,— сказала Татьяна.— Тебе надо идти вперед, заниматься наукой, ты будешь большим ученым, тебе не надо мешать... Я тебя прошу больше не приходить... так будет лучше для меня... мне еще жить здесь. Ты же знаешь, у нас в городе все и про все знают. Пусть лучше люди не думают, что ты меня бросил, со мною такое один раз уже случалось, а если еще раз такое будет, мне отсюда уезжать надо. Люди ведь как рассуждают: если у нее с двумя не получилось, наверное, у нее дефект какой есть... Если ты ко мне хорошо относишься, я тебя очень прошу не приходить больше. Ну, а жизнь большая, может быть, когда еще и увидимся... — Татьяна махнула рукой и бросилась к дому.

Ольга и Петров развешивали в помещении парткома схемы и графики.

— Не надо было нам соглашаться,— сказала Ольга.— Наше дело выработать рекомендации. В конце концов, я беспартийная и никогда не отчитывалась на парткоме.

— Зато я обязан,— сказал Петров.— И надо быть идиотами, чтобы не воспользоваться трибуной, которую дают. Да завтра об этом заседании будет знать весь завод.

— Ты что, не понимаешь, что любые выводы можно оспорить. Еще неизвестно, как повернется дело. А если партком не согласится с нашими выводами?

— Можешь уходить,— сказал Петров.

— Поздно,— сказала Ольга.— Уже не уйдешь...

И словно в подтверждение ее слов в кабинет начали входить члены парткома завода, рассаживались за столом заседаний, вынимали ручки, подвигали поближе разложенные стопки бумаги.

Константинов занял свое место в центре, посмотрел на часы.

— Сегодня на повестке один вопрос,— сказал Константинов.— Обсуждение итогов анализа работы подготовительного цеха, который во многом тормозит выпуск новой продукции на заводе. Слово предоставляется сотруднику института исследований товарищу Петрову.

Петров встал, оглядел присутствующих. Многих он знал. Борис Чернов, встретив его взглядом, дернул бровью, не дрейфь, мол, поддержим.

— Это анализ работы цеха,— Петров поднял солидную стопку сброшюрованных листов.— Здесь сто десять страниц, учитывая, что на страницу текста надо в среднем около двух минут, на чтение потребуется три часа десять минут.

Кто-то из членов парткома тяжело вздохнул.

— Я предлагаю другое решение. Выводы и рекомендации уместить на двух страницах— это четыре минуты,— продолжал Петров.— Для пояснения мне потребуется двадцать минут. Итого я прошу для своего сообщения двадцать четыре минуты.

— Даем двадцать шесть,— обрадованно сказал один из членов парткома.

— Полный анализ все получат, когда его размножат,— вставил Константинов.

— Пункт первый,— начал Петров.— Освободить от занимаемой должности начальника цеха Прокопенко. Желательно это сделать немедленно, потому что вред, приносимый сегодняшним руководством цеха, с каждым днем становится ощутимее.

Прокопенко поднял голову и улыбнулся. Он даже хотел что-то сказать, но, увидев сосредоточенные лица членов парткома, выхватил из стопки лист бумаги и начал что-то быстро писать.

— Перехожу к доводам,— сказал Петров.

Татьяна работала в вечерней смене. Штамповочный полуавтомат действовал в заданном ритме. Татьяна брала пластинку, вставляла ее под пресс, пресс опускался, и Татьяна вынимала готовую деталь.

И вдруг Татьяна задумалась. По-прежнему поднимался и опускался пресс, только теперь он работал вхолостую. Поднимался, опускался, поднимался, опускался, в заданном механическом режиме...

— Таковы факты,— продолжал Петров.— Но возникает парадокс... Ни для кого не является секретом, что прежний начальник цеха не отвечал возросшим требованиям к управленческому персоналу. Его заменили молодым энергичным инженером Прокопенко, участок которого был одним из лучших на заводе, и работа в цехе начала разваливаться. Нам можно возражать — это проблема роста. Прокопенко со временем сможет наладить работу в цехе, как он это сделал на участке. Мы категорически утверждаем, что на данном этапе он этого сделать не в состоянии.

Ольга с тревогой взглянула на Петрова. По реакции членов парткома она видела, что это утверждение произвело явно плохое впечатление. Если до этого Петрова слушали молча, то теперь начал нарастать гул...

— Мы проанализировали работу товарища Прокопенко на участке,— как ни в чем не бывало продолжал Петров.— Уже там проявились его тенденции к прямолинейному администрированию, полному единоначалию, когда любой вопрос никто, по сути, не имел права решать без него. На небольшом участке это было еще возможно, от него уходили инициативные работники, но это не влияло на плановые показатели, Прокопенко справлялся в одиночку. Когда ему был доверен крупный цех, он и сюда перенес те же методы руководства, в результате резко возросла текучесть, сегодня в цехе нервозная обстановка, уже дошло до того, что даже инструмент начали выдавать из-под полы, как дефицитные кофточки...

Мы проанализировали мероприятия, которые были подготовлены прежним руководством, они были разумны и предусматривали модернизацию и переход на новую продукцию. Но это не заслуга бывшего начальника цеха, за него это делал его заместитель Кашкин.

Пункт второй: предлагая освободить от занимаемой должности товарища Прокопенко, мы рекомендуем на эту должность товарища Кашкина.

— Послушайте, что происходит? Где мы находимся? — не выдержав, вскочил главный инженер завода.— Вы-то сами лично знаете Кашкина? — в упор он спросил Петрова.

— Лично очень плохо,— сказал Петров. — Разговаривал с ним один раз, но мы очень внимательно проанализировали его деятельность на заводе. На сегодня это наиболее вероятная кандидатура для руководства подготовительным цехом!

— Вы что, с луны свалились? — главный инженер даже поднял руки.— Кашкин ведь техник. А у нас на заводе семьдесят шесть инженеров с высшим образованием, многие уже по несколько лет в мастерах ходят, а мы начальником крупнейшего цеха ставим техника. И это в эпоху научно-технической революции! Не говоря о том, что это в принципе не верно, да мы и разговоров не оберемся.

— Простите,— сказал Петров.— Вам что важнее: разговоры или дело? Будет у вас талантливый руководитель с высшим образованием — радуйтесь, нет его — ставьте талантливого техника. У нас в стране уже три миллиона инженеров. Советская власть дает всем равные права, но ведь она не может дать всем равные способности. У вас нет на сегодня, кроме Кашкина, человека, который смог бы возглавить подготовительный цех завода, вы его не подготовили. И времени у вас уже нет готовить. Упустили это время. Через месяц цех надо переводить на выпуск новой продукции. Может быть, я ошибаюсь, называйте другие кандидатуры.

Главный инженер задумался, потом зачем-то начал загибать пальцы.

— Мы еще подумаем,— сказал он.— Но вы тоже поймите мое положение. У меня в иные дни дверь в кабинете не закрывается. Приходят ребята, инженеры с образованием, говорят — мы имеем право, и, действительно, они имеют на это право...

— Правильно,— согласился Петров. — Право имеют, но еще к этому личные данные надо иметь. Вы представьте армию. Там точная регламентация. Каждый офицер через три года службы может получить очередное звание. Лейтенантами становятся в двадцать лет. Следовательно, через двадцать один год все лейтенанты — генералы. Каждые двадцать один год у нас миллион новых генералов, а еще через семнадцать лет — миллион маршалов, а учитывая, что средняя продолжительность жизни в стране все возрастает, представляете — одновременно будут служить несколько миллионов генералов и маршалов.

Члены парткома не выдержали и заулыбались.

Татьяна выключила станок и почти бегом пересекла цех, поднялась на второй этаж. В коридорах заводоуправления было тихо, только из-под двери парткома доносился напряженный гул голосов. Татьяна осторожно приоткрыла дверь. Говорил Борис Чернов.

— А я согласен с Петровым. Если дело спешное — надо спешить. Чего ждать-то? Когда жареный петух в задницу клюнет?

— Чернов, что за выражение?

— Товарищи,— Константинов встал, и шум начал стихать.— Бригада из института была приглашена по инициативе дирекции и парткома. Многие наши недостатки вы знаете сами и исправлять их, кроме нас самих, некому. Это может сделать только заводская партийная организация. Другой, более авторитетной силы у нас нет. В обкоме партии ознакомились с отчетом сотрудников института. Отчет одобрен и будет разослан по всем заводам области, чтобы другие не повторяли наших ошибок... Вы знаете, что именно я был инициатором того, чтобы инженера Прокопенко выдвинули на должность начальника цеха. Вы зна-

ете, что мы с ним друзья... И тем не менее... Я согласен, что Прокопенко надо освобождать. Но я верю, что он сделает выводы, что он еще станет хорошим командиром производства. Ставлю вопрос на голосование...

Петров стоял рядом с Татьяной в цеху.

— Я тебя просила не приходить,— сказала Татьяна.

— А я не к тебе,— сказал Петров.— Это объект моей работы.

Татьяна продолжала работать. Петров продолжал стоять рядом.

— Чем партком-то закончился? — спросила Татьяна.

— Кашкин будет начальником цеха.

— Ой, как хорошо,— обрадовалась Татьяна.

— Я тебя подожду до конца смены,— сказал Петров.

— Нет,— сказала Татьяна.

— Не дури,— попросил Петров.

Татьяна отложила деталь, встала, пошла к телефону и набрала номер.

— Федор,— сказала она.— Ты чего делаешь? Да, смена кончается через сорок минут. Хорошо. Тогда у проходной.

Петров молча вышел из цеха.

Директор завода Басов работал у себя в кабинете.

— Иван Степанович, вы просили меня зайти? — спросил Петров, входя.

— Я хотел поблагодарить вас лично,— сказал Басов. — Благодарственное письмо к вам в институт мы уже подготовили. И еще у меня к вам есть разговор... В общем, я доволен результатами исследований. Да,— вспомнил он.— Вот насчет Елкиной я не все понял. Она и вправду какая-то вредительница? Зачем ей это было надо?

— Для уважения,— сказал Петров.— Мы часто смотрим на человека, какой он сегодня. Но человек — это еще и будущее — чего он хочет. И прошлое. А в прошлом Елкиной многое не удавалось. Она не вышла замуж, родила без мужа, в молодости вела себя, мягко говоря, не очень строго, и это все не вызывало к ней уважения. А человеку хочется, чтобы его уважали. И вам этого хочется, и Елкиной, и мне. Может быть, если бы не война, она добилась бы большего, чем быть простой кладовщицей.

— У нас каждый труд уважаем,— сказал Басов.

— Но в данном случае это положение не сработало. В инструментальной Елкина работает пять лет — ни одной премии и благодарности. Человека не замечали — работает и работает. Но когда не стало хватать инструментов, все переменилось. Теперь от нее что-то зависело. Ее заметили. Ее стали уважать, потому что она могла обеспечить или не обеспечить. И те, кто ее уважал, для тех она делала все. Совершенно бескорыстно, она с этого ничего не имела, кроме уважения. Но она почувствовала себя человеком. Она даже специально все запутала, чтобы могла разобраться только она одна. И тоже для уважения, чтобы ее хвалили. К тому же она человек деятельный и энергичный, а это еще больше усугубило тот хаос, который на сегодня имеется в инструментальной.

— Я человек практический,— сказал Басов.— Так что же с нею делать? Насколько я понял, она слишком деятельна и честолюбива для того, чтобы просто принимать и выдавать инструмент. Ей надо более широкое поле деятельности. Но какое? У нее пять классов образования.

— Не знаю,— сказал Петров.— Надо думать...

— А если, скажем, завхозом в заводские детские ясли? — спросил Басов.

— А почему в детские ясли? — спросил Петров.

— Чтобы доставать продукты, чтобы дети были чистые и сытые и чтобы ее хвалили матери, а какая мать не похвалит, если ее ребенок в порядке. И дело выиграет и ее личные качества используем.

— А что,— оживился Петров.— Это интересно.

— Мы еще подумаем о выводах и ваших рекомендациях. Мы сегодня долго говорили с Константиновым. И вот пришли к таким выводам. Ведь завод — живой организм. Ме-

няется технология. Уходят одни люди, приходят другие. Значит нужны новые исследования.

— Нужны,— подтвердил Петров.

— Значит, нужна постоянная лаборатория,— размышлял Басов.

— Хорошо бы,— сказал Петров.— На многих заводах такие службы появились. Хотя результаты далеко не блестящие.

— Почему? — спросил Басов.

— Дело это новое. Всякое новое притягивает, конечно, профессионалов. Но больше всего дилетантов.

— А вы могли бы порекомендовать на начальника лаборатории толкового и профессионального парня?

— Толковый к вам не пойдет,— сказал Петров.

— Почему? — обиделся Басов.— Завод у нас перспективный, работа будет интересной.

— Работа, конечно, главный фактор. Но квартиру дадите только лет через пять. Платить будете не больше ста восьмидесяти, а толковые стоят больше. Толковые по нынешним временам уже знают себе цену, да и вы сами об этом знаете.

— А сколько вы получаете? — спросил Петрова Басов.

— Сто пятьдесят.

— Квартиру вам дали?

— Пока снимаю.

— В Москве раньше, чем через десять лет, не получить, если только не купите кооперативную, а у нас через два года наверняка, но можно и раньше... Зарплата — не проблема. Будет дело — будем платить двести пятьдесят.

— Иван Степанович? — спросил Петров.— Вы меня вербуете?

— Раскладываю перспективы,— ответил Басов.— А потом,— Басов задумался. — Человек должен в своей жизни хоть один раз создать что-то свое, с нуля. Не каждому выпадает такое счастье, а мы бы дали вам такую возможность — самому создать лабораторию. Нам сейчас очень нужен такой дельный и прямой человек, как вы.

— Сейчас мне легко быть прямым,— сказал Петров.— Я от вас независим. Не известно, как я себя поведу, когда вы станете моим начальником.

— Это никогда не известно,— сказал Басов.— Но я бы рискнул. Подумайте, Михаил Петрович.

— Подумаю,— сказал Петров.— Но это будет зависеть еще от одного обстоятельства...

Ольга собирала вещи у себя в номере. Уложила чемодан и постучала в стенку. Ей никто не ответил. Тогда она вышла в коридор и толкнула дверь в номер Петрова. У порога стоял собранный в дорогу чемодан и портфель Петрова.

Ольга задумалась, потом улыбнулась каким-то своим мыслям.

Захватив сумку, Ольга вышла из гостиницы. В магазине она привычно и оценивающе окинула прилавки, подошла к кассе, выбила чеки. Выходя из магазина, столкнулась с Константиновым, который тоже засовывал в карманы плаща свертки.

— Хорошая погода держится,— смутясь, заметил Константинов.

— Хорошая, хорошая, — подтвердила Ольга. Некоторое время они шли рядом.

— Ольга,— вдруг решился Константинов.— Вы можете ничего не отвечать. Но я все равно постараюсь доказать, что мои чувства к вам...

— Можете начинать доказывать уже сейчас,— сказала Ольга.— У меня довольно тяжелая сумка.

— Извините,— сказал Константинов, беря из рук Ольги сумку.— Значит, мое положение не настолько безнадежное, если я хоть чем-то могу вам быть полезным.

— Небезнадежно, небезнадежно...

— Ольга,— снова начал Константинов.— Но почему...

— И вправду, почему?— спросила Ольга.— Мы ведь с вами можем быть друзьями.

— Не верю я в дружбу мужчины и женщины,— сказал Константинов.

— Напрасно,— сказала Ольга.— Женщины — самые верные друзья.

— Пока они не вышли замуж,— сказал Константинов.

— А я ведь замуж и не собираюсь,— сказала Ольга и добавила: — Правда, очень хотелось бы, но на этот раз только по любви, а если просто, то все равно когда-нибудь лопнет...

Петров медленно шел по Красногорску мимо старых лабазов, переоборудованных в магазины, мимо церкви, через парк.

Он шел очень медленно, потом вдруг увеличил темп и зашагал в уже привычном для него ускоренном ритме.

Он подошел к дому Елкиных, поднялся, постучал в дверь и вошел в квартиру.

— Здравствуй,— сказал он Татьяне.

— Здравствуй,— сказала Татьяна.— Спасибо, что попрощаться зашел. Но я могу тебя и проводить...

— Обстоятельства несколько изменились,— сказал Петров.— Понимаешь, институт меня отпускает. Директор мне дает лабораторию. Я добью начатое, не могу я просто так уехать... Так что, я остаюсь. Не насовсем, конечно, а пока дело не поставлю. Мне, правда, директор квартиру обещал, но, думаю, обманет, как только я оформлюсь. На заводе с жилплощадью туго, я узнавал.

— А я при чем? — спросила Татьяна.

— Конечно, я могу поселиться пока в общежитии,— сказал Петров.— Но какой смысл переезжать. Туда-сюда. Может, мне к вам сразу переехать?

— Как это переехать? — спросила Татьяна.— Насколько я помню, ты мне предложение не делал.

— Вот за этим я и пришел,— сказал Петров.— Татьяна Михайловна,— сказал он торжественно,— я вас люблю и делаю вам предложение,— но не удержался и добавил: — Черт возьми, давно я не разговаривал так официально.

И вдруг у Татьяны побежали слезы.

— Ну что ты, что ты,— растерялся Петров.

— А мне не верится...

— Хочешь, я повторю,— спросил Петров.

— Повтори,— попросила Татьяна.— Только серьезно.

Они не заметили, как вошла Олимпиада. Сейчас Олимпиада видела только плачущую дочь.

— Ничего,— сказала Олимпиада решительно, поняв по-своему происходящее.— Ничего! Прокормим и без него. Успокойся! Я тебя вырастила без отца. Вырастим и твое дитя! Вырастим и воспитаем не хуже, чем другие. А вам, молодой человек, с этого дня придется забыть дорогу в наш дом.

— Мама,— сказала Татьяна.— Да все наоборот.

— Да,— подтвердил Петров.— Все наоборот. Мы решили пожениться.

Обессиленная Олимпиада села, все еще ничего не понимая.

— А где жить будете? — спросила она.

— Пока у нас. Потом дадут же нам квартиру,— сказала Татьяна.

— Ладно, здесь поставим ширму,— тут же решила Олимпиада.— Прикупим тахту. А вы меня не разыгрываете? — вдруг усомнилась она.

— Какой уж тут розыгрыш,— сказала Татьяна.

— А чего ты тогда, дурочка, ревешь? — возмутилась Олимпиада.

И снова, как это уже было в начале, шли люди на завод. Шли Самсонов, Борис Чернов, Олимпиада, директор завода Басов, шли станочники, наладчики, сборщицы.

Шел в толпе рабочих Петров вместе с Татьяной. Она забегала вперед и все пыталась что-то рассказать.

К ним пристроились Борис Чернов и Самсонов, Самсонов что-то начал доказывать, Петров не соглашался.

Стрелка больших электрических часов перепрыгнула с цифры десять на цифру одиннадцать и толпа ускорила движение.

Было без пяти восемь.

Через пять минут на заводе начинался рабочий день.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Когда дрожит земля», 8 ч.
Автор сценария А. Безуглов. Режиссер-постановщик А. Косарев. Главный оператор И. Богданов. Главный художник В. Голиков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор И. Зеленцова.
В главных ролях: О. Жаков, А. Белявский, И. Короткова, А. Соловьев, С. Светличная, В. Тхапсаев, Х. Магомедов, Р. Хомятов, Д. Нетребин, М. Булгакова, А. Айгумов.

«Матерь человеческая» (по повести В. Закруткина), 10 ч.
Авторы сценария Л. Нехорошев, Л. Головня. Режиссер-постановщик Л. Головня. Операторы-постановщики Д. Коржихин, И. Мельников. Художники-постановщики А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Р. Леденев. Звукооператор А. Павлов.
В главных ролях: Т. Семина, В. Кокорев, С. Родина, А. Тютькин, С. Литовченко, А. Зимовнов, С. Тютьева, И. Желудкова, И. Каншина, Н. Зюзина, П. Голдышева.

«Не может быть!» (по произведениям М. Зощенко), 10 ч.
Авторы сценария В. Бахнов, Л. Гайдай. Режиссер-постановщик Л. Гайдай. Главный оператор С. Полуянов. Главный художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева.
В главных ролях: М. Пуговкин, Н. Гребешкова, В. Невинный, М. Светин, О. Даль, С. Крючкова, М. Кокшенов, Н. Селезнева, Е. Жариков, Л. Еремина, Л. Куравлев, В. Теличкина, Л. Шагалова, Г. Вицин, С. Крамаров, С. Харитонова, С. Филиппов.

«От зари до зари», 10 ч.
Авторы сценария Л. Чумичев, Г. Егиазаров. Режиссер-постановщик Г. Егиазаров. Операторы-постановщики П. Сатуновский, В. Шувалов. Главный художник А. Фрейдин. Композитор В. Левашов. Звукооператор В. Алексеева.
В главных ролях: Н. Пастухов, Л. Соколова, В. Березуцкая, Е. Сабельникова, Б. Токарев, Ж. Прохоренко, И. Ледогоров, Б. Иванов, В. Малышев, Е. Шутов, Г. Ялович, А. Январев, Дима Кондаков.

«Родины солдат», 9 ч.
Авторы сценария А. Горохов, Г. Кушниренко, Ю. Чулюкин. Режиссер-постановщик Ю. Чулюкин. Главный оператор М. Коропцов. Главный художник П. Киселев. Композитор К. Молчанов. Звукооператор Б. Зуев.
В главных ролях: В. Седов, Б. Гусаков, В. Шульгин, О. Голубицкий, В. Осенев, В. Маренков, Э. Каревич, Ю. Дуванов, Ю. Назаров, Ю. Боголюбов, М. Туулинг, Ю. Прокопович, Ю. Померанцев, Г. Залевский.

«Чисто английское убийство» (по одноименному роману С. Хэйера), 10 ч.
Авторы сценария Э. Смирнов, В. Юсов. Режиссер-постановщик С. Самсонов. Операторы-постановщики Е. Гуслинский, А. Чапаев. Художники-постановщики А. Борисов, С. Воронков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Шарун.
В главных ролях: А. Баталов, Л. Оболенский, Г. Тараторкин, Б. Иванов, Ф. Юрно, Е. Плешките, И. Переверзев, И. Муравьева, Э. Коппель.

Совместное производство киностудий «Мосфильм» (СССР) и «Баррандов (ЧССР)

«Соколово», 1-я серия — 7ч.; 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария М. Фабера, О. Вавра, Н. Фигуровский. Режиссер-постановщик О. Вавра. Главный оператор А. Барла. Художники-постановщики Д. Виницкий, К. Лиер. Композитор З. Лишка. Звукооператор А. Бем.
В главных ролях: Л. Худик, Б. Пасторек, М. Штепанек, В. Самойлов, Ю. Соломин, Н. Еременко, Ш. Квиетик, Я. Каниза, Р. Елинек, Л. Лакоми, Э. Хорват, Р. Долежелова, Г. Кухарикова, И. Крампол, Я. Тиха, Я. Розсивал, В. Яндак, Л. Иванов, И. Рыжов, Ю. Назаров, С. Морозов, Л. Соколова, Р. Пироженко, Ж. Прохоренко, Г. Юхтин, И. Плескот, В. Раж, Х. Хассе, Г. Цишов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Вкус халвы», 7 ч.
Автор сценария В. Виткович. Режиссер-постановщик П. Арсенов. Главный оператор С. Филиппов. Главный художник Н. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Вольский.
В главных ролях: Р. Мусин, Н. Рахимов, М. Касымова, А. Джигарханян, Е. Евстигнеев, Л. Каневский, Л. Черная, У. Салимов.

«О чем не узнают трибуны», 8 ч.
Автор сценария Ю. Трифонов. Режиссер-постановщик Я. Базелян. Главный оператор М. Гойхберг. Главный художник Л. Безсмертнова. Композитор Р. Хозак. Звукооператор Ю. Закржевский.
В главных ролях: Дима Прошлецов, В. Бунаков, Н. Зоткина-И. Краско, В. Смирнов, Ю. Саранцев, Ю. Дуванов, Ю. Катин-Ярцев, Л. Любецкий, Ю. Потемкин, Л. Захарова.

Киностудия «Ленфильм»

«Прошу слова», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Панфилов. Главный оператор А. Антипенко. Главный художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор Э. Ванунц.
В главных ролях: И. Чурикова, Н. Губенко, Виталий Жабовский, Катя Волкова, Л. Броневой, Д. Бессонов, В. Ковель, А. Самсонов, В. Ляхов, В. Медведев, Л. Большов, Н. Пеньков, Т. Садовская, Н. Сергеев, А. Охитина, В. Казаринов, К. Тягунов, В. Шукшин, Н. Еремеева, Э. Романов, С. Жукович, А. Чхеидзе, Т. Напреенкова, А. Рыжова, Витя Марейчев, Андрей Григорьев, А. Шмелев.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Белый башлык», 10 ч.
Автор сценария Б. Шинкуба. Режиссер-постановщик В. Савельев. Главный оператор В. Ильенко. Главный художник А. Бобровников. Композитор В. Губа. Звукооператоры Л. Вачи, А. Кузьмин.
В главных ролях: Т. Кокоскир, А. Кочетков, Н. Камкиа, Л. Касландзиа, З. Кове, И. Гунба, Ш. Печалиа, С. Пачкория, А. Таниа, С. Габниа, Э. Когониа, В. Шакало, Р. Джопуа, С. Агумаа, А. Ермолов, В. Аблотиа, В. Паниа, П. Шкреба.

«Дума о Ковпаке».
Фильм второй — «Буран», 10 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер-постановщик Т. Левчук. Главный оператор Э. Плучик. Главный художник В. Агранов. Композитор В. Губаренко. Звукооператор Ю. Рыков.

В главных ролях: К. Степанков, В. Белохвостик, М. Голубович, Ю. Саранцев, В. Пивненко, З. Капианидзе, Я. Трипольский, В. Лазарев, В. Кулик, Г. Фролов, И. Гаврилюк, А. Трощановский, В. Чекмарев, Н. Мерзликин, А. Луценко, П. Ластивка, Ю. Демич, А. Мовчан, А. Сердюк, С. Бородокин, С. Сергейчикова, Н. Гвоздикова, М. Кокшенов, Л. Стилик, В. Заклунная, Н. Ильина, А. Гай, Ю. Сатаров, А. Ануров, В. Плотников, Е. Жариков, М. Туриев, Л. Слесаренко.

Рижская киностудия

«Яблоко в реке», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Фрейманис. Главный оператор Д. Симанис. Композитор П. Плакидис. Звукооператор А. Вишневский.
В главных ролях: А. Ливмане, И. Калнынь.

Литовская киностудия

«Садуто Туто», 8 ч.
Автор сценария В. Жалакявичус. Режиссер-постановщик А. Грикявичюс. Главный оператор Д. Печура. Главный художник А. Шванжас. Композитор В. Ганелин. Звукооператор Б. Антонов.
В главных ролях: Ю. Будрайтис, Р. Адомайтис, Е. Плешките, Н. Леешкайте, А. Бабкаускас.

Киностудия «Таллинфильм»

«Красная скрипка», 9 ч.
Автор сценария А. Гребнев, при участии А. Шрадера, Л. Реммельгаса, К. Кийска. Режиссер-постановщик К. Кийск. Главный оператор М. Дороватовский. Главный художник Х. Клаар. Композитор Я. Коха. Звукооператор Р. Савсай.
В главных ролях: В. Лорентс, Л. Альбицкая, Н. Хиль, К. Ирд, Г. Рейнеке, Р. Александров, А. Круусемент, Л. Пурре, А. Эскола, Ю. Ярвет, К. Кийск, Х. Шрейбер, Т. Неуман, Г. Сиверс.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Ребята с Сиреневой улицы», 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Ненова-Цулая. Главный оператор Ю. Кикабидзе. Главный художник К. Хуцишвили. Композитор К. Певзнер. Звукооператор Д. Ломидзе.
В главных ролях: К. Кикабидзе, Д. Гугунава, Н. Цулая, А. Левин, Г. Вольский, А. Мамасахлисова, Ю. Суханов, К. Мхеидзе, С. Чиаурели, Б. Ципурия, Д. Гаганидзе, С. Квитаишвили.

«Горький урок» (по роману Г. Панджикидзе «Седьмое небо»), 9 ч.
Авторы сценария Г. Панджикидзе, В. Таблиашвили. Режиссер-постановщик В. Таблиашвили. Главный оператор Г. Челидзе. Главный художник Д. Такайшвили. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператор Г. Шубладзе.
В главных ролях: В. Когошвили, З. Мачабели, Д. Мчелидзе, Я. Трипольский, Д. Сихарулидзе, Т. Гамкрелидзе, Г. Хахидзе, М. Бебуришвили, Л. Бадурашвили, Л. Асатиани, Л. Кипиани, Т. Габуния, А. Хидашели, Г. Перадзе, Г. Тохадзе, С. Лагидзе, М. Горгиладзе, Н. Мгалоблишвили.

Киностудия «Киргизфильм»

«Улыбка на камне», 9 ч.
Автор сценария Э. Борбиев. Режиссер-постановщик У. Ибрагимов. Главный оператор А. Ким. Главный художник С. Ишенов. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор А. Ахмадеев.
В главных ролях: Б. Бейшеналиев, Ж. Сейдахматова, К. Акматалиев, Ж. Сыдыкбаева, К. Медетбеков, Б. Алыгулов, А. Джангорозова, С. Арсыгулов, С. Адылов, У. Кыдырназаров, А. Байдильдинова, Ж. Мухутдинов.

Зарубежные фильмы

«Снегопад», 10 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Шандор Чоори, Ференц Коша. Режиссер Ференц Коша. Оператор Шандор Шара. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Жолт Дюрко.
В ролях: Имре Сабо, Мария Марковицова, Петер Хауманн, Пола Ракса, Янош Коньорчик, Ласло Чендеш.

«Виноваты туманы» («Под грушевым деревом», по новелле Теодора Фонтане «Под грушевым деревом»), 8 ч.
Производство киностудии «ДЕФА» (ГДР).
Автор сценария и режиссер Ральф Кирстен. Оператор Вольфганг Брауман. Художники Йохен Келлер, Георг Кранц. Композитор Андре Азриель.
В ролях: Ангелика Домрезе, Эрик С. Кляйн, Агнес Краус, Норберт Кристиан, Ханьо Хассе, Юрген Фрорип, Петер Ауст, Манфред Карге, Гюнтер Юнгханс, Вольфганг Греезе, Леон Немчик.

«Преступление во имя любви», 10 ч.
Производство «Документо фильм» (Италия).
Авторы сценария Уго Пирро, Луиджи Коменчини. Режиссер Луиджи Коменчини. Оператор Луиджи Кувейлер. Художник Данте Ферретти. Композитор Карло Рустикелли.
В ролях: Стефания Сандрелли, Джулиано Джемма, Бризио Монтинаро, Ренато Скарпа.

В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА ЧИТАЙТЕ:

сценарий Ф. Феллини и Т. Гуэрра «Амаркорд»;

дискуссию по проблеме «школьного фильма»;

рецензии Е. Бауман, В. Дмитриева, Т. Иенсен, К. Славина, А. Липкова, А. Волкова на фильмы «Время ее сыновей», «Выбор цели», «Сто дней после детства», «Иван Иванович Иванов», «Однажды мир узнал», «Лиса и заяц», «Цапля и журавль»;

мемуары Л. Арнштама о жизни и творчестве в кинематографе Д. Шостаковича;

статью К. Парамоновой о конкурсе детских фильмов на IX Международном кинофестивале в Москве, заметки А. Егорова о современных тенденциях операторского мастерства в зарубежном кино, обзор Р. Юренева о западноберлинском кинофестивале и другие материалы.

В подготовке материалов этого номера участвовали И. Брауде, С. Вишняков, М. Гринберг, Л. Донец, Н. Зархи, И. Заславская, М. Кавицкая, В. Кичин, Ю. Осипов, Н. Савицкий, М. Саенко, В. Трахтенберг, В. Трояновский.